Carl Justi

VOL 2

diego velázquez şi secolul său

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Vol. II

In rom
RADU

Studiu
ION F

CARL JUSTI
Diego Velázquez
und sein jahrhundert

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

EDITUR
BUCUR

Scanned with OKEN Scanner

Carl Justi

diego velázquez şi secolul său

Vol. II

În românește de
RADU BERCEANU

Studiu introductiv de
ION FRUNZETTI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă :

***Pitic de Curte** (Diego Antonio el Ingles — detaliu).*
Circa 1658, Madrid, Muzeul Prado.

Coperta a IV-a

***Carl Justi** (detaliu). Portret de REINHOLD LEPSINS.*
Berlin Nationalgalerie

Scanned with OKEN Scanner

Cartea a cincea

TABLOURILE ANILOR MIJLOCII (1631–1649)

ARTA PORTRETISTICĂ

Portretistul se naște ca atare, spune bătrînul Pacheco. Firea liniștită și simțitoare a lui Velázquez, caracterul lui simplu și onest, l-au îndreptat către acest gen de pictură ce gravitează mai degrabă în jurul polului de observație și imitație al artei decît al celui al creației; fantezia violentă, supărătoare uneori, nu-i ședea în fire. Dacă ar fi urmat filozofia școlii s-ar fi afirmat ca nominalist. Îi lipsea simțul generalizării, precum și nevoia de a o exprima; omul, subiectul cel mai elevat al artelor plastice, îi era cunoscut doar ca ființă singulară; individualitatea era aceea care îi folosea drept „substanța primară".

El era așadar născut pentru pictura de portrete, dar s-a și educat în acest sens. Cu mult înainte de a bănui că va intra în serviciul regelui și că va fi cunoscut de posteritate aproape exclusiv ca portretist, pe cînd picta încă scene religioase la Sevilla, căuta cele mai potrivite metode pentru a deprinde precizia precum și stilul național al portretului. Cercul tinerilor pictori ai vremii, al căror animator poate că era, opinau, ca dealtfel și maeștrii de odinioară din Florența și Bruges, că nu poate fi pictură de calitate aceea care nu e legată de un model, indiferent care, cu condiția

Pe copertă :

Ingles — detaliu).
d, Muzeul Prado.

Coperta a IV-a
HOLD LEPSINS.
n Nationalgalerie

Scanned with OKEN Scanner

însă ca înfățișarea legendară ori poetică să poarte amprenta realității firești.

Orice s-ar spune despre îndatoririle ori plăcerile pe care le avea la Curte, marele lui avantaj ca pictor al regelui era că portretiza personaje între care se simțea ca acasă. Capodoperele marilor portretiști nu au fost oare tocmai portretele unor persoane pe care au avut ocazia să le cunoască mai îndeaproape ori mai îndelung? Fizionomia umană, ca și caracterul de altfel, este o carte pe care nu o poți descifra doar în cîteva ședințe. Un adevăr pe care-l cunoștea chiar și Rafael Mengs. Atunci cînd principele elector i-a făcut un compliment referitor la portretul cîntărețului Annibali (Brera), Mengs i-a replicat: „Mulțumesc Sire, în portret este cuprinsă și prietenia, un sentiment pe care regii nu-l prea cunosc."

Sinceritatea lui Velázquez nu s-a alterat nici la Curte. Nici măcar să lingușească nu s-a învățat acolo; poate că a prins doar ceva din scepticismul sec al curteanului. Nici un ambasador care trimite suveranului său rapoarte cifrate ori un Saint-Simon care păstrează în sertar pentru cititorii posterității tabloul fără fard al societății din care face parte, nu a fost mai nepăsător, mai sincer în toate ca el. Puține curți regale ori principi ar mai suporta acum un asemenea pictor. Prin mîndria ei de a nu dori să pară decît ceea ce este, curtea acelor vremi de declin manifesta încă o trăsătură autentică a Spaniei de demult.

Este drept că prin hotărîrea de a-și muta reședința de la Sevilla la Madrid, soarta l-a rînduit într-o lume cava mai melancolică. Era imaginea unei națiuni care arată în aparență tot ca în zilele ei de glorie, însă care datorită unor erori politice și sociale, unor prejudecăți funeste, se află pe drumul decăderii; ultimele mlădițe sleite ale unei dinastii aproape de apus. Cu toate acestea, de la Henry al VIII-lea și Pietro Aretino încoace cele mai reușite portrete nu au fost tocmai acelea ale celor mai frumoase exemplare umane.

Așadar nu era cazul ca vecinătatea unor pictori mult mai favorizați decît el să-i inspire teamă.

Scanned with OKEN Scanner

Aceştia chiar pierd alături de el. Alegerea originalelor sale, care de fapt nu era o alegere, ar putea să surprindă; pare să-i fie însă indiferent de ce anume se apucă. Este convins că va stîrni interesul, chiar celui nemulţumit în aparenţă, în vreme ce alţii nu o pot face chiar cu modele binevoitoare ori prin artificii captivante de redare. Puţini sînt aceia care necesită un sprijin atît de neînsemnat din partea subiectului, suscitînd totodată atîtea asociaţii de idei.

Care-i era oare secretul?

Înainte de toate exigenţa în meserie. Atunci cînd a susţinut că nu ar cunoaşete pe nimeni în stare să picteze ca lumea un portret, el era de fapt de părere că nu doar de iscusinţă e nevoie, ci de o întreagă formaţie. Ca Ingres, care considera portretul drept piatra de încercare a pictorului.

Portretele lui se apropie de cele veneţiene, chiar mai mult decît Tiţian de Tintoretto. Ca şi ei, face parte din categoria maeştrilor care cultivau cel mai desăvîrşit stil al portretului, ce se bazează pe o trăsătură amplă a liniilor, atît ale chipului cît şi ale întregii înfăţişări, pe o construcţie largă a suprafeţelor, pe unitatea subiectului şi pe subordonarea detaliilor. Redările sale preluate de la nivelul cel mai înalt al ochiului, pot fi recunoscute de îndată după silueta lor caracteristică. El păstra permanent în ochi silueta întreagă, din cap pînă în picioare, chiar şi atunci cînd picta doar profilul ori bustul. Sfaturile lui Palomino se potrivesc cu prisosinţă concepţiei sale. Oricît de îndelungat sau de des i-ar fi pozat personajele, executa o schiţă prealabilă a modelului în picioare, pentru a-i prinde impresia generală (*aire*), adaptînd apoi acesteia orice lucra.

El a promovat în portret desenul riguros şi modelarea elegantă, înţelegerea formelor şi cultivarea gustului, calităţi dobîndite la şcoala severă a lui Pacheco, precum şi în ambianţa stimulatoare a casei acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Însă ceea ce nu dobîndise acolo era sensul și forța adevărului, adevărul total, nepăsător poate, dar deloc meschin, acel adevăr al formei plastice, al armoniei individuale, al aparenței strălucitor colorate, precum și acela al vieții care pulsează și al luciului epidermei, nicidecum adevărul ridurilor ori schimonoselilor naturalismului.

Poate că Velázquez a fost în veacul său cel mai de seamă portretist de caractere, o însușire care nu-i atît de frecventă pe cît e de elogiată. Deseori, în portrete executate de pictori celebri sălășluiește un spirit străin personajului reprezentat, de exemplu cel al pictorului; așa cum actori mediocri nu-și joacă decît rolul propriu. Din teamă că modelul ar putea fi pătruns de acel spirit străin, alții prezintă doar suprafața măștii ca și cum nu ar mai fi nimic de arătat dinapoia ei. Pictorul nostru însă pătrunde la esențial; portretele lui puteau fi folosite la întocmirea horoscopului persoanei respective, așa cum se spunea despre portretele lui Apelles; el reda tonusul țesuturilor, „mixtura secrețiilor interne", dozajul fierei în sînge, cuantumul înțelepciunii și smintelii din intelect.

Ca nici altul el nu s-a ferit de forme dezavantajoase, încercînd cu o anumită tenacitate să le modeleze, ba chiar să le estompeze. Pare încredințat că oricine poate fi reprezentat interesant, fără a fi nevoie de prea multe modificări; că nu există ființă pe lume care, așezată într-un loc potrivit, într-o poziție și iluminare adecvată, să nu apară tocmai așa cum dorești.

Așadar el s-a abținut (în opoziție prin aceasta cu Van Dyck) să-și anime personajele printr-o atitudine mai plastică sau printr-o situare ieșită din comun; se mulțumește în majoritatea cazurilor să-și așeze personajele în poza tradițională sau în cea conformă cu eticheta, orgolioasă și țeapănă dealtfel. Poate că gîndea că acela pe care îl portretiza nu trebuie să intereseze prin acțiunea lui, ori prin faptul că se arată interesant la chip, ci pentru că el, pictorul, îl reflectă în oglinda artei sale. În loc să-i surprindă pe oameni în cadrul stimulentelor societății ori în dorința lor

Scanned with OKEN Scanner

de a place, el îi lasă pradă propriului lor eu, situație în care dispare orice tensiune avantajoasă a trăsăturilor, orice efort de a le înfrumuseța. Ei dau impresia că nu le mai pasă de nici un ochi străin, nici măcar de cel al pictorului, atunci cînd nu depind decît de ei înșiși. Faptul că par atît de vivaci este o dovadă că afectul și vioiciunea sînt două noțiuni deosebite. Din acest punct de vedere el se alătură mai de grabă portretiștilor secolului precedent.

Cu toate acestea expresia personajelor din portrete este mai mult o negare a expresiei: niște ființe dominatoare și reci. Ele stau întrucîtva întoarse lateral de trei sferturi, fixînd pe pictor cu o privire ușor retrasă, motiv pentru care urmăresc oriunde pe oricare privitor. O asemenea privire piezișe comportă o nuanță de orgoliu, dacă nu chiar de dispreț.

Vanitatea, sentiment util ba chiar indispensabil, în viața purtată prin petreceri, nu este o însușire prea apreciată în viața de toate zilele ori în sfera artelor. Întrucît are nevoie de aprecierea altora pentru a-și întemeia existența, ea nu poate stîrni decît îndoială ori dispreț, mai ales atunci cînd este vorba de un bărbat. Ea stă cu gîndul la alții și nu se vede pe sine decît așa cum le apare acestora; în schimb mîndria, nici că-i pasă cum apare, este sieși suficientă, așa cum spunea Kant despre spanioli cărora le atribuia multă trufie „că nu pun mare preț pe aclamațiile altora". De fapt nici nu aveau nevoie; fiindcă acela care dorește să fie și nu numai să pară, cu toate că nu are vreun folos, se impune doar dacă nu-și cerșește recunoașterea ci și-o cucerește; atunci va fi acceptat ca un tot, cu luminile și umbrele lui. Puternica încordare a voinței umane armonizează întregul și scăderile nu mai par scăderi; ele apar atunci, așa cum spune Shakespeare, aidoma unor „întunecări a libertății". Orgoliul or devine o superioritate care iscă sentimente de respect, cel puțiu în oglinda inofensivă a artei, al cărui domeniu nu-l contestă nimeni. Poate că de aici se trage și fascinația pe care o exercită Velázquez asupra

Scanned with OKEN Scanner

noastră atunci cînd „aține vremurilor oglinda dinainte" și ne întrebăm, mai mult de dragul lui, cine a fost oare Filip, cine oare Borja? Așa cum și astăzi ne mai interesează încă toți acei cezari smintiți, doar de dragul lui Tacit. Caz în care pricepi sensul cuvintelor lui Goethe: „Înfățișarea omului nu este decît comentariul potrivit la ceea ce se vorbește și se intuiește despre el" (Stella). Nu este doar reprezentarea veridică și nici fidelitatea cronicărească: de luat în seamă cum arată aceeași persoană zugrăvită de penelul altora, poate tot atît de lucizi, dar lipsiți de noblețe. Atunci cînd a conferit demnitate bufonilor din portrete, aceștia au fost luați mai tîrziu, datorită unei confuzii de nume, drept căpitani de oști ori corsari. Aceste atitudini (*compostura*), amestec de orgoliu și prefăcătorie, acest „*sosiego**" (numit de italieni „*intonantuna*"), care i-au făcut pe spanioli odioși tuturor celorlalte națiii, asemenea altor lucruri respingătoare, au cu totul alte efecte în artă decît în realitate.

Ne-am înșela dealtfel dacă ne-am închipui că spaniolii acelor vremi aveau aceleași aere atunci cînd se aflau între ei. Încă Mynheer van Sommelsdyck remarca că se arătau așa de măsurați, de gravi și de închiși doar atunci cînd se aflau în lume, la promenadă ori la teatru. Atunci ei se transformă, spune Camillo Guidi, într-un fel de zei de la care abia poți auzi cîteva cuvinte exprimate sub forma unor sumbre sentințe lapidare. În intimitate însă nu mai par deloc aceiași; devin prietenoși, vorbăreți, vioi, ușurateci și exuberanți aidoma semenilor lor. De curînd s-a afirmat chiar că acel „*sosiego*" s-a manifestat abia în perioada lor de dominație în Italia și Țările de Jos. Nici un alt pictor spaniol însă, nu a prins atît de bine ca Velázquez acea comportare specific spaniolă, motiv datorită căruia el a reușit de-a lungul vremii să-i pună în umbră pe toți ceilalți pictori. Deoarece pe acele meleaguri nimic nu este aprobat

---

* liniște, calm

Scanned with OKEN Scanner

ori chiar răbdat dacă nu poartă o autentică amprentă națională. Cu toate acestea el a reușit tot atît de bine să prindă și tipul străin atunci cînd, destul de rar, i s-au ivit unele ocazii. Altminteri el nu ar fi fost genialul pictor realist.

Printre factorii de tehnică picturală ai portretului, cel mai important este clar-obscurul. În acest domeniu transformările suferite de maniera pictorului, atît de egal cu el însuși, sînt evidente. Altădată, cuprins de zelul tinereții și în contrazicere cu arta dominantă, mai toată de mîna a doua, el a mizat cu arta sa pe o singură carte și anume: să picteze cu modelul dinaintea ochilor, cu lumina venită din lateral și cu umbrele precis conturate. Efectul plastic era și mai reliefat prin fondul neutru și gol. Nu numai de dragul unei aplecări pesimiste către întuneric au ajuns el și colegii săi la toate acestea, ci datorită unei repulsii față de tot ceea ce era formal, fără vigoare ori diluat. Curînd a remarcat însă că acel efect plastic obținut cu o doză mare de umbre negre poate fi atins și cu porțiuni întunecate mai mici. Simple puncte ori linii de culoare brună subțire și transparentă erau îndeajuns să înlăture lipsa reliefului, o fîșie de lumină ori de umbră pe lîngă figură era suficientă ca aceasta să iasă din fundal.

Potrivit acestui procedeu tratează de pildă urechea. Lobul urechii, îngrijit modelat și chiar individualizat, este așezat în partea luminoasă dinspre privitor, fiindcă numai astfel contribuie la plasticitatea întregului. În schimb, mîinile sînt descori tratate cu vitregie.

După ce a deprins, acolo unde se potriveau efectele acestei maniere, el a mai descoperit și alte elemente ale picturalului. Pictura poate fi plastică și prin rotunjire sau adîncime, ea nu trebuie să fie aspră ori împietrită și nici să stea în gol. Nu trebuie să fie decît mădularul unui întreg compus din spațiu și lumină.

Personajele sub cerul liber au fost cele datorită cărora a ajuns la un nou sistem de iluminare.

Scanned with OKEN Scanner

L-au îndemnat la studierea fundalului, element deosebit de important pentru portretist.

Velázquez foloseşte toate fundalurile posibile, începînd cu cele mai simple: de la simpla suprafaţă întunecată ori de culoare cenuşiu-deschis pînă la bogat ornamentatele încăperi sau peisaje vaste. În portretele mai timpurii figurează uneori doar cîte un scaun ori o masă pentru ca astfel să dea impresia că personajul se află într-o încăpere; o umbră piezişă, scurtă a picioarelor suficientă pentru ca silueta să nu plutească în aer. Deseori suprafaţa tabloului se împarte pe diagonală într-o parte mai întunecată şi o alta mai luminoasă, în relaţii contrastante cu iluminarea chipului. Alteori cade tot pe diagonală o perdea grea, de culoare roşu închis, constituind un fundal pentru chip; este însă şi atîrnată orizontal, căzînd pe laturi, încadrînd astfel un fond întunecat cu trei sau patru colţuri, necesar înfăţişării. Uneori liniile puţin plăcute, motivele banale ale acestor draperii, dezvăluie un soi de distins dezinteres. Alteori o uşă larg deschisă spre balcon oferă ochiului prilej să rătăcească în afară.

Portretele ecvestre ori cele în postură de vînător au atras pictorului atenţia asupra peisajului; zările muntoase pictate de el îl alătură chiar celor mai însemnaţi pictori de peisaj, cu toate că ele sînt folosite doar cu scopul de a evidenţia personajele, unele trăsături de bază revenind adesea.

În asemenea cazuri pictorii foloseau peisajul doar ca simplu fond pentru personaje. Ei degajau personajele din întuneric către lumină şi construiau o iluminare ad-hoc, portretul în lumina de atelier iar peisajul, o scenă de amurg ori noapte, pe care nimeni nu o lua în seamă. Velázquez se întreabă dacă concentrarea şi unitatea portretului nu poate fi cumva îmbinată cu valoarea proprie clarităţii fondului peisagistic. El înlocuieşte contrastul iluminării prin cel al culorilor, preschimbă funcţia de luminos-întunecat într-una de cald şi rece. Prin aceasta el a salvat unitatea tabloului care, la pictorii mai vechi, se pierdea adesea în bogatele lor peisaje de zi;

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă aici natura se găsea într-o relaţie dezlînată cu silueta, registrul median lipsind cu desăvîrşire; portretul apărea asemenea unui bust aşezat dinaintea unui tablou.

Velázquez a adus aceste fundaluri într-o postură armonică ori contrastantă cu înfăţişarea, ascunzîndu-şi atît de bine intenţiile încît adesea au fost luate drept simple vederi.

Peisajele nu reprezintă decît natura sălbatică, ele sînt lipsite de fiinţe vii ori de porţiuni cultivate, cîteodată în depărtare se află ruinele vreunei cetăţi. Doar odată, şi atunci la cerere, a zugrăvit în fundal o acţiune războinică. Într-un tablou ecvestru mai vechi, pe care urma să-l refacă, a şters o grădină şi a pictat în locul ei nişte hăţişuri.

Un castilian, pictor al Curţii, ale cărui excursii nu aveau drept obiectiv decît domeniile de vînătoare, bineînţeles că îndrăgea regiunile muntoase ca şi un elveţian de pildă. Motivele sînt preluate culmilor lanţului muntos al Guadarramei, cum obişnuiau dealtfel şi vechii pictori olandezi; dacă se plasa mai jos, coamele uriaşe ale munţilor ar fi fost mult prea apăsătoare. El caută o priveliştе care să domine giganticele încreţituri ale văilor şi ale înălţimilor. Călăreţi şi vînători se află pe platoul unei înălţimi de unde privirea urmează pînă în depărtare o vale largă către un alt lanţ muntos. Planul apropiat se prelungeşte spre vale cu mai multe povîrnişuri abrupte, dispuse paralel. În planul median se înalţă un deal acoperit pe alocuri cu arboret. Contrastul între depresiunea plină de verdeaţă care urmează şi crestele munţilor ce se înalţă în spatele ei, albastre şi pline de zăpadă, este măreţ. Din punctul cel mai înalt, aflat în partea laterală a planului apropiat, linia lanţului muntos coboară permanent spre zare. Avem deci iar de-a face cu diagonale, cu linii ce tind de departe ori de aproape în jos întretăind axa personajului ori linia de mişcare a calului.

Nimănui nu-i poate scăpa asemănarea cu scenele alpine ale lui Tiţian; doar că Dolomiţii acestuia sînt rezervaţi pentru punctul cel mai

Scanned with OKEN Scanner

depărtat al fundalului. Tonul lor albastru este mai profund și mai greoi, norii lăptoși și mai bine conturați, mai corporali, iar atmosfera răcoroasă este permanent străbătută de reflexele calde, roșii-gălbui ale amurgului. Contururile străvechilor lanțuri muntoase din Spania sînt mai ample, mai nobile decît acelea ale Alpilor orientali ce se profilează aidoma unor ruine.

Pe această cale a cîștigat pictorul spaniol, în ciuda scenelor sale limitate de munți, un efect spațial mult mai mare decît al altora cu perspectivele lor larg deschise către șes ori asupra întregului firmament. În locul obișnuitei lumini de după amiază ori de amurg folosită pînă acum ne apare cea a dimineții. În cele mai admirabile portrete ecvestre, tabloul se împarte în două mase distincte: personajul cu locul său, pictat în nuanțe calde, galbene, roșii-pale ori brune și peisajul într-un ton albastru, rece, valorificîndu-se reciproc. Prin tonul acesta saturat, albastru de cianură al atmosferei, se apropie Velázquez de peisagiștii flamanzi de odinioară. Carducho, care și-a scris Dialogurile pe malurile Mansanares-ului, compară regiunea cu panourile lui Paul Bril. Așadar, pictorii nordici apar mai plăcuți, mai prietenoși și mai idilici cu atmosfera lor umedă, umbroasă, cu vegetația lor abundentă și verde în comparație cu pustiul nemilos și albastrul implacabil al șesului castilian.

Pe această cale a reușit el să desprindă cu succes personajele de fond, păstrîndu-le corporalitatea în ciuda luminii de zi extinsă în egală măsură peste tot. O culoare cum ar fi cea castanie a unui cal, rămîne chiar pe lumina de zi suficient de puternică pentru a se reliefa în zare. Niciodată nu a jertfit autenticitatea culorii unor astfel de scopuri, chiar și atunci cînd a conferit chipului un ton cald, puțin mai închis. Figura blondă a lui Filip al IV-lea, albinoasă cu reflexe albăstrii, se profilează pe albastrul cerului. I-ar fi fost ușor ca prin saturarea tentelor și o umbrire puternică să pună în contrast masa din planul apropiat cu fundalul; el face tocmai contrariul. Dinapoia

Scanned with OKEN Scanner

călăreţului, la marginea suprafeţei pictate, se află îndeobşte un copac care poate fi comparat cu coloana din portretele lucrate în interior. Acesta nu reprezintă însă masa întunecată din sistemul convenţional folosită ca *repoussoir*; valoarea lui şi cea a fundalului sînt echivalente: trunchiul este zvelt, cu crengi puţine, încoronat de un frunziş transparent, mai mult argintiu. Velázquez descoperise, cu mult înaintea lui Constable, că faimosul copac mare nu există în natură. Suprafaţa de culoare pămîntie a povîrnişului apropiat este întreruptă la mijloc de o fîşie lată, albicioasă, asemenea unei ridicături de nisip.

Ambele mase, contrastante, ca ton, echivalente însă ca valoare, sînt îmbinate pe căi diferite; reflexele de pe figură, de pe guler şi de pe capul calului, îşi află ecou în lumina norilor şi a crestelor de munte.

Deasupra liniilor în mişcare dialectică se ridică, în chip de element al liniştii necesare, bolta înaltă a cerului, brăzdată de straturi orizontale de nori.

Cu toate acestea procedeul descris mai sus nu s-a transformat în manieră. Cînd, de pildă, calul era bălan şi contrastul respectiv de culori nu putea fi realizat, pictorul a renunţat la fondul albastru, îndrăznind unitatea tonurilor, a scăldat zarea şi cerul într-o lumină alburie. Faptul se poate constata în cele două portrete ecvestre ale lui Olivares, aproape identice ca desen, unul la Prado iar celălalt la München, unde peisajul diferă după culoarea calului.

Acolo unde se prefera pasul domol al calului, ca în portretele doamnelor de pildă, şi nu era loc pentru diagonale contrastante sînt modificate şi formele peisajului. Se folosea un platou uşor ondulat, străbătut de defileul unui rîu care marca o cale în serpentină, tocmai drumul urmat de amazoană; planul apropiat cu cel median se contopeau, iar cel depărtat cobora.

Efectul produs de tablourile ecvestre se datorează în mare parte şi acestor peisaje. Ele acompaniază personajul asemenea unei muzici de sce-

Scanned with OKEN Scanner

nă; dacă le înlăturăm cu gîndul, tabloul scade, poemul se transformă în proză. Natura statornică şi veşnică, boarea acestor văi ce ne întîmpină şi astăzi la fel ca şi pe cei dispăruţi de mult, are aerul că le împărtăşeşte şi lor cîte ceva din viaţa ei. Priveliştea ce se deschide spre zare, salutară pentru cei melancolici, se potriveşte de minune acestor sumbre mlădiţe ale unui neam în declin, cercului lor strîmt de idei, feţelor lor palide şi prelungi.

În „Biografiile" lui Palomino se află, în dreptul unor descrieri de portrete din deceniul al patrulea, o notiţă enigmatică referitoare la un portret pierdut de mult, în care Filip IV este înfăţişat ca şi în alte portrete, în armură; se menţionează numele monarhului, vîrsta şi anul realizării lucrării, 1625. „Studiul" ar fi fost expus şi se pare că artistul ar fi lăsat o foaie albă zugrăvită pe tablou, pe care urma să-şi pună semnătura după ce ar fi ascultat părerile şi criticile celor din jur. Dealtfel, asemenea coli de hîrtie se află pictate pe mai multe tablouri ecvestre. De astă dată calul a fost acela criticat, considerîndu-se că ar fi redat „împotriva tuturor regulilor artei", criticile fiind însă în aşa fel formulate încît erau foarte greu de pus de acord. Pictorul supărat a repictat de data aceasta porţiunile criticate, renunţînd însă la o îmbunătăţire a execuţiei şi a scris lîngă numele său, în loc de *pinxit*: „*expinxit. Didacus Velazquius. Pictor Regis, expinxit*". Biograful său acordă faptului o dublă semnificaţie: modestia pictorului, care-şi corectează lucrarea potrivit părerilor unor dilletanţi şi lecţia dată criticilor: faptul că aprecierile acestora sînt nule în practică şi în consecinţă chiar negative, asemenea părerilor unor politicieni de cafenea.

Stranie în această relatare este data de 1625. Fiindcă Velázquez tocmai isprăvise la acea dată mult elogiatul portret ecvestru de mari dimensiuni. Filip al IV-lea îşi făcuse timp la 30 august 1623 să-i pozeze pentru primul său portret; urmarea a fost strămutarea artistului la Madrid şi

Scanned with OKEN Scanner

angajarea lui la 31 octombrie. Abia apoi (*despues de este*,* potrivit relatării categorice a lui Pacheco, martor ocular) a executat portretul ecvestru, care deci nu putea să fi fost gata înainte de anul 1624. Cum de a mai întreprins îndată după aceea un al doilea?

Cu siguranță că Palomino a văzut o asemenea pînză repictată; relatarea însă pare înflorită. Poate că acel *estudio*** de care pomenește era tocmai acel portret călare al tînărului rege. Aceasta a fost și părerea lui Villaamil. Potrivit inventarului lui Carol al II-lea, tabloul se afla în locuința mareșalului palatului din Casa del Tesoro; era neînrămat, deci lăsat deoparte sau poate chiar lepădat.

Poate că pictorul el însuși nu a fost mulțumit de acest prim tablou și a purces la corectări doar pentru a închide gura delatorilor săi printr-o repictare de ochii lumii.

Notița ne îndeamnă însă la o examinare mai atentă. Oricine se ostenește să examineze starea tablourilor lui Velázquez de la Prado va observa că puține sînt acelea la care să nu apară importante intervenții, în majoritatea cazurilor ușor de recunoscut datorită unei insuficiente acoperiri a porțiunii repictate, chiar supărătoare uneori. Va observa totodată că sînt adăugate și fășii de pînză mai mult sau mai puțin importante.

Aceste înnădiri nu au fost făcute în vederea vindecării unor deteriorări (eventual de foc); de ce oare calamitățile să fi lovit tocmai tablourile lui Velázquez și totdeauna în cele patru laturi? Și nici ca urmare a mutării lor prin diverse saloane; care artist și-ar desfigura tablourile cu umpluturi goale, doar din grija aranjării lor pe perete? Cît despre pentimenti bineînțeles că „pictorul care tinde către perfecțiune trebuie să fie un chirurg abil care să nu taie grosolan"; un desenator de talia lui să nu fi observat astfel de greșeli din momentul schițării tabloului, conceput

---

* După aceasta
** Studiu

Scanned with OKEN Scanner

de obicei atît de limpede? Aparent, majoritatea modificărilor au fost făcute multă vreme după terminarea lucrării. De fapt ele nu făceau altceva decît să acomodeze tabloul cu noile gusturi.

Un pictor care-şi păstrează lucrările, ca să zicem aşa, în propria sa casă, acolo unde ele constituie ornamentaţia încăperilor şi a saloanelor, tablouri ce reprezintă chiar pe stăpînii locului, se află faţă de mărturiile activităţii lui trecute într-o situaţie decsebită de cea a majorităţii artiştilor care se despart definitiv de lucrările lor odată vîndute. Poate că uneori (aşa cum remarca Leonardo) îi era chiar silă de propriile-i lucrări. Cineva a spus că cele mai reuşite tablouri nu ar fi decît nişte stîngăcii iscusit retuşate. Rubens, el însuşi, şi-a refăcut Epifania cu ocazia primei sale vizite la Madrid. Se ştie că şi Tiţian repicta din cînd în cînd tablourile pe care şi le păstrase.

În acest caz, ţinîndu-se seama de transformările stilului, punctul de vedere al modificărilor respective poate fi parţial înţeles. Velázquez se străduia permanent să lărgească şi să limpezească spaţiul atît în adîncime cît şi către laturi. În tablourile lui mai vechi (*Sacagiul* şi *Bachus*) grupul de personaje stă ca prins într-un cadru; creştetul celor reprezentaţi ajunge pînă la marginea de sus, iar silueta nici măcar pînă la mijlocul pînzei. În ele cerul este de un albastru de oţel fără a căpăta vreun efect de distanţă; cu mult mai tîrziu va relua în peisaj reflexele luminoase ale personajului; abia în capodopere va plasa în planul depărtat o porţiune de maximă intensitate luminoasă. Personajele capătă acum mai mult spaţiu între ele. Palomino compară acest procedeu cu pauza dintre sunete în muzică. Acest curent de aer care circulă printre grupurile de personaje din tablou era denumit *respiración*.

Puţine sînt tablourile în care aceste modificări lipsesc cu totul; aş vrea să prezint doar cîteva mai semnificative.

Scanned with OKEN Scanner

Oricine își poate da seama că figura tinerească a regelui este pictată în maniera aspră a anilor douăzeci, în schimb platoșa și eșarfa bustului sînt adăugate ulterior și pictate în maniera aerată din perioada mai tîrzie. Pentru care motiv, acea figură să fi fost doar un simplu studiu pentru marele portret călare, pe care să-l folosească mai tîrziu la alcătuirea unui portret de galerie?

Am atras mai înainte atenţiunea asupra situaţiei deosebite a celor trei portrete în costum de vînătoare. Cu toate că, potrivit vîrstei, personajele aparţin unor perioade diferite, ele arată ca lucrate dintr-o singură trăsătură. În toate trei peisajul este asemănător tratat; maniera cea mai aerată este folosită tocmai la Ferdinand care i-a pozat primul.

Figura piticului El Primo, din portretul acestuia, precum și volumele ori manuscrisele de pe podea sînt pictate în maniera zeloasă a *bodegónes*-urilor; în schimb fondul original, care bineînţeles că reprezenta o încăpere, este casat și peste el artistul a pictat un peisaj alpin.

Marile portrete ecvestre ce reprezintă pe Filip al III-lea și pe Margareta, lucrări executate de predecesorii săi, constituie o dovadă a felului în care Velázquez repicta tablourile pentru a le adapta noilor cerinţe; el le-a adăugat peisaje și a repictat caii, pe aceștia din urmă chiar de mai multe ori.

În vreme ce portretul călare al prinţului se află în faţa noastră neatins, într-o splendidă și genială unitate a concepţiei, în timp ce acela al lui Olivares (care nu era destinat palatului) nu prezintă decît o singură modificare în registrul median, executată în perioada de lucru, ambele portrete ale perechii regale sînt mult refăcute. Vîrsta personajelor reprezentate nu se potrivește de loc cu maniera picturală. Chipul delicat, luminos dar bine precizat al fiicei lui Henric al IV-lea, respiră tinereţea; în schimb execuţia draperiei vădește o mînă de ucenic. Figura soţului ei ţine de mijlocul anilor treizeci. Peisajul precum și calul au fost înnoite mai tîrziu. Sînt adăugate și în acest caz,

Scanned with OKEN Scanner

atît în stînga cît și în dreapta fîșii late de pînză; trăsăturile de penel trec însă neîntrerupt peste vechea și noua parte, doar că tonul este modificat de efectul penetrant al vopselei mai vechi. Pasta de culoare este folosită din plin pentru a acoperi vopseaua anterioară. Aceasta mai transpare însă și nu numai la picioarele cailor, dar și în chipul călărețului. Sub culoarea albastră a cerului se mai poate observa, la nivelul umărului, o eșarfă roșie care fîlfîie (ca și în portretul lui Filip al III-lea) anume panașul inițial.

Asemenea adăugiri se pot observa și la *Torcătoare*; în schimb afirmația potrivit căreia figura infantei ar fi mai veche decît restul tabloului provine numai de la o greșită identificare a personajului.

PORTRETELE ECVESTRE

Velázquez, neîntrecut pictor animalier, cunoscut încă din redarea cîinilor săi de vînătoare, era un profund cunoscător al anatomiei și al comportării calului precum și un executant deosebit de fericit al unor splendide capete de cai pline de viață și vioiciune. Efectul provocat de aceste minunate făpturi este astăzi oarecum știrbit de masivitatea ieșită din comun a trunchiului lor; cît de mare trebuie să fi fost însă entuziasmul stîrnit de ele printre călărețiii acelor vremi ! Probabil că lucrase încă de la Sevilla la studii de cai fiindcă un tablou ecvestru a fost acela cu care s-a introdus la Madrid; desigur că știa pe dinafară celebrele versuri ale lui Pablo de Céspedes în care acesta descrie calul andaluz, transmise nouă de socrul său. Unii pictori, se spune în ele, în stare să-și asigure faima cu subiecte mult mai elevate, și-au întemeiat renumele prezent și viitor doar pe redarea calului.

În zadar vom mai căuta astăzi în Spania cai cu o asemenea siluetă. Ei sînt foarte deosebiți

Scanned with OKEN Scanner

de cei arabi, din care se trage rasa din Spania, cu toate că proveneau din herghelille de la Cordoba. Poate că rasa sud spaniolă a fost încrucișată cu cea din Flandra pentru a dobîndi animale care să poarte harnașamente grele. Solii veneţieni din timpul lui Filip al II-lea, Tiepolo, Badoer și Morosini au numai cuvinte de laudă la adresa acestor cai andaluzi din *razza del Rè**. După cum ne-o arată o privire de ansamblu a calului cu călăreț cu tot, ei nu erau mari, însă bine făcuţi și treceau la acea vreme în Europa drept prototipul frumuseţii cabaline. William Cavendish relatează despre caii săi, că ei constituiau modele pentru pictură și că erau făcuţi pentru a fi încălecaţi de capete încoronate în ocazii solemne. Calderón îi descrie ca fiind laţi în șolduri și piept, cu capul și gîtul scurt, plini de forţă în coapse și picioare. Cu toate acestea, ei erau de o constituţie delicată; aveau nevoie de o îngrijire atentă fiindcă se înspumau repede. Aceste nobile animale erau deosebit de preţuite datorită iuţelii, inteligenţei și uşurinţei cu care puteau fi dresaţi, curajului lor la primejdie sau în luptă, la război precum și în arenă cu taurii. Badoer (într-o relatare din 1575) îi apreciază ca fiind cei mai apţi pentru război, însufleţiţi în permanenţă, mai înfocaţi după rănire ori la vederea sîngelui și proaspeţi pînă la moarte. Pe ei se întemeia faima de înaltă școală a spaniolilor. Aveau o memorie excelentă; conduși mai mult cu vorbe decît din pinteni, „ei nu se așteaptă să fie mînaţi doar din hăţuri ori pinteni și se poartă de parcă ar ghici gîndul omului", ne încredinţează Valentin Trichter. Corpolenţa lor din tablourile comentate ne amintește de faptul că nimănui nu-i mai era permis să încalece un cal, odată ce era călărit de rege; „armăsarii regali pleznesc de grăsime de pe urma șederii lor în grajd".

---

* Rasa, soiul regelui

Scanned with OKEN Scanner

FILIP AL III-LEA ŞI MARGARETA

Portretele mai noi ale lui Filip al IV-lea şi ale celor din familia sa aveau precedente ilustre în tezaurul regal de tablouri. Aici se aflau portretele ecvestre ale lui Carol Quintul şi Filip al II-lea, executate de artişti ca Tiţian, Antonio Moro sau Rubens. Printre ele se aflau reprezentaţi în două piese de o provenienţă mai obscură şi părinţii regelui, anume Filip al III-lea şi Margareta de Austria. În „Salonul regatelor imperiului" de la *Buen Retiro* ele poartă semnătura lui Velázquez. Mai tîrziu ele ajung în Alcazar. Richard Cumberland ne descrie în cuvinte însufleţite impresia pe care acestea ţi-o provocau atunci cînd intrai în sala de mîncare a palatului Bourbon, unde se aflau reunite portretele celor două perechi regale, cel al ministrului precum şi cele ale lui Filip al II-lea de Rubens şi Filip al V-lea de Van Loo. O inegalabilă impresie de ansamblu era dată de dimensiunea lor, de forţa culorilor, de splendoarea veşmintelor de gală precum şi de redarea magnificilor cai.

Velázquez nu a avut ocazia să-i vadă pe părinţii lui Filip al IV-lea; i-a copiat el oare pe monarhi călare după vreun portret anterior al unui pictor de Curte? Numai că aceste figuri nu se potrivesc deloc cu vreuna dintre manierele sale de a picta. Le-a încredinţat unor ucenici? Doar că în anii patruzeci, atunci cînd probabil s-a înfăptuit execuţia lor, la Madrid nimeni nu mai picta în acest gen; mai ales că nu-ţi dau nici impresia unor copii. Oricine ar atribui fără pic de ezitare acele înfăţişări unui Pantoja de la Cruz ori Bartolomé Gonzalez. Probabil că fuseseră pictate înainte de 1611, an în care s-a stins Margareta.

Aşadar, acestea erau nişte vechi portrete ecvestre, tocmai potrivite pentru decorarea noului castel *Buen Retiro*. Întrucît tablourile erau cam de modă veche şi fiindcă tot era necesară şi o lărgire a lor, s-a hotărît să fie supuse unei refaceri

Scanned with OKEN Scanner

generale. Chipul și costumul, valtrapul șeilor au fost lăsate ca atare, în schimb caii și peisajul, care nu mai corespundeau preferințelor, au fost atît de temeinic repictate încît nu poți realiza cum anume arăta pictura inițial.

Filip al III-lea încalecă un cal masiv ce se cabrează pe axa diagonală a tabloului de la stînga către dreapta. Copitele calului stîrnesc colbul; coama și coada flutură în briza răcoroasă a mării, pînă spre gleznă. Artistul a corectat în oarecare măsură înfățișarea personajului; brațul drept cu bastonul de comandant a fost mutat ceva mai departe, fără ca brațul inițial să fie suficient ascuns; verigile armurii au fost doar fugar schițate iar partea dinapoi a calului a căpătat o altă poziție.

Fundalul îl constituie un vast liman al mării. Pe malul celălalt, dincolo de apa ce parcă freamătă întruna, se zăresc dealuri albastre și o culme în formă de ciupercă.

Totul, culoarea calului, apele mării, norii, dealurile, sînt retușate într-un ton alburiu, ton care conferă tabloului un aer de inconsistență ce se potrivește dealtfel și cu figura evident lipsită de duh, inteligență și personalitate a lui Filip al III-lea.

Culoarea din portretul reginei este mult mai sumbră, mai greoaie. Aceasta pare îmbătrînită; trăsăturile ei sînt mai aspre decît acelea din delicatul portret al lui Pantoja de la Cruz de la muzeu. Fața cu nasul coroiat, cu gura mică făcută pungă, aduce cu un chip de papagal, căruia i s-ar potrivi dealtfel și pălăriuța cu panaș alb de pe creștet.

Ea încalecă un roib frumos, cu picioarele și coama bălane, care pășește și el tot oblic, de astă dată de la dreapta spre stînga, astfel încît cei doi soți parcă-și vin în întîmpinare unul celuilalt. În acest tablou peisajul este muntos cu dealuri îngrămădite și cu văi pline de vegetație. În partea stîngă, acolo unde se află povîrnișul și păduricea, poate fi ghicit peisajul inițial compus dintr-un parc, unde, înconjurate de copaci,

Scanned with OKEN Scanner

se află un parter exagonal, cu flori, o fîntînă arteziană cu trei bazine în cascadă, coloane şi statui, probabil grădina de la Aranjuez. Poate că vechiul peisaj al tabloului era mai potrivit cu veşmîntul de gală al înaltei doamne decît cel actual, căruia îi s-ar potrivi mai degrabă costumul de vînătoare. Planul depărtat se pierde într-un verde tulbure iar cerul, pe înserate, e brăzdat cu straturi de nori, roşii-gălbui.

PORTRETUL ECVESTRU AL LUI FILIP AL IV-LEA

Atunci cînd fondatorul castelului de la *Buen Retiro* plănuia împodobirea artistică a complexului s-a gîndit şi la un monument a cărui execuţie depăşea însă posibilităţile artiştilor aflaţi în Spania. Cei care priveau acea galerie a comandanţilor de oşti unde erau reuniţi toţi cei care îşi adunaseră lauri în lumea veche şi nouă în timpul cît el condusese politica spaniolă, realizaţi în tablouri monumentale, puteau să-şi pună întrebarea dacă regele însuşi n-ar fi trebuit să fie reprezentat prin ceva mai mult decît un portret ecvestru. Prenumele unor Spinola, Feria ori Gonzalo de Córdoba îi aparţinea de fapt ca o consecinţă a succeselor respective, trăgînd şi o poliţă asupra viitorului, Olivares a rezervat regelui său, pe care autorii dramatici îl numeau „cel mai însemnat rege al lumii", denumirea de Filip cel Mare. Conflictelor cu Olanda şi Anglia din regiunea Rinului şi a fluviului Pad li se mai adăuga acum şi ruptura cu Franţa, tara care reprezenta de fapt focarul rezistenţei anti-spaniole.

Datoria de a înălţa şi el o statuie monarhului său se impunea conştiinţei ministrului ori de cîte ori acesta arunca o privire din palat către *Casa del Campo* ori asupra parcului ce se întindea în jur. Acolo se afla o statuie uriaşă a defunctului rege, un dar al marelui duce de Toscana, care de fapt îi amintea de predecesorul său, ducele de

Scanned with OKEN Scanner

Lerma, pe dizgrația căruia se fonda ascensiunea sa. O lucrare asemănătoare executată tot de același Pietro Tacca urma să împodobească, la marginea de est a Madridului, castelul *Buen Retiro*.

La 2 mai 1634, Olivares trimetea de la Aranjuez o misivă ambasadorului florentin, în care își exprima intenția să comande la Florența o statuie din bronz a majestății sale (o denumea medalla, ó efigia á caballo) executată de cel mai bun artist (oficial) din această branșă. În concordanță cu portretele lui Pedro Pablo Rubens și după modelul statuii lui Filip al III-lea, mai adăuga el; primele, probabil în ceea ce privește atitudinea calului, iar ultima mărimea. Noua statuie de bronz mai urma să se deosebească de tradiționala mișcare a cailor monumentali executați de Gian Bologna și de cei din școala sa. Caii statuilor celor doi principi Medici de la Florența, Filip al III-lea și Henri IV erau înfățișați în mers domol; Filip al IV-lea, primul cavaler al Spaniei, urma să fie reprezentat, potrivit mult răspînditelor gravuri ale timpului ce înfățișau portrete ecvestre princiare (de ex. Rudolf II de Egidius Sadeler și Ferdinand II 1629), cu calul la galop ori altă călcătură mai dificilă, în orice caz un pas de înaltă școală. Se preconiza astfel introducerea unui nou motiv sculptural la a cărei execuție școala modernă de sculptură nu se încumetase încă. Se accentuează în mod insistent că animalul trebuie „să galopeze ori să se cabreze", oricum să se sprijine doar pe picioarele dinapoi.

În vara anului 1635 se lucra din plin la elaborarea modelului; Pietro Tacca solicita acum un portret al regelui precum și unele desene referitoare la costum și armură pentru a realiza o asemănare cît mai fidelă. Portretul respectiv se afla în lucru în atelierul lui Velázquez în luna septembrie 1635 iar Olivares promite lui Serrano că îl va trimite cît de curînd. Cînd însă portretul a ajuns la Florența s-a adeverit că sculptorul nu pricepuse tocmai punctul cel mai important, atît de neglijent fuseseră transmise primele instrucțiuni. Modelul gata isprăvit înfățișa calul um-

Scanned with OKEN Scanner

blînd la pas. Munca trebuia luată de la început. Pe de altă parte, cu ani în urmă, Tacca executase la scară mică o statuie a lui Carol Emanuel de Savoia, unde calul avea pasul dorit. Pînă la sfîrşit, la cererea sculptorului (finele anului 1638) Velázquez a mai executat un portret al regelui în mărime naturală, care urma să servească drept model pentru figură şi care a fost livrat la 27 ianuarie 1640.

Acest al doilea portret pictat în 1639, potrivit relatărilor lui Ponz, o înfăţişare de profil, nu a fost descoperit încă. În schimb nu este exclus ca primul portret ecvestru din 1635, modelul statuii în întregime, să fie cunoscutul tablou de mică dimensiune din palatul Pitti. Dacă mai demult eu însumi am contestat acest fapt, motivul era următorul: tablouaşul nu este decît o reluare în mic a marelui portret ecvestru din galeria de la Madrid.

Acesta era considerat atunci drept un tablou descris de Palomino, pe care Velázquez îl concepuse zece ani mai tîrziu la Fraga, în timpul campaniei din 1644. O examinare atentă mi-a relevat însă inexactitatea acestei părţi.

Potrivit unui document din arhiva palatului completat şi de relatarea lui Palomino, regele a pozat, îmbrăcat în ţinută de gală *(arreo de gala)* lui Velázquez în timpul călătoriei de la Saragosa către localitatea asediată Lerida, ţinută de gală pe care a purtat-o apoi cu ocazia intrării sale în Lerida.

Garnizoana acestei cetăţi de o mare importanţă strategică, cheia Aragonului, ocupată de la 1640 de răsculaţii catalani şi apoi de armata franceză venită în ajutorul lor, s-a predat la 31 iulie 1644 generalului spaniol Felipe de Silva, iar intrarea regelui a avut loc duminică 7 august. Începînd din 1642 monarhul se deplasa anual la Saragosa pentru a se afla mai aproape de teatrul de război, iar în primăvara acelui an s-a alăturat împreună cu întăririle aduse din Ţările de Jos armatei de asediu, cu care ocazie a pozat în trei şedinţe lui Velázquez, în localitatea Fraga, aflată la numai

Scanned with OKEN Scanner

trei mile depărtare de Lerida. Apoi regele s-a întors la Saragosa pentru a reveni după predarea cetății cu ocazia intrării triumfale.

La aceasta nu a apărut însă în armură ci în veșmînt roșu de gală. Conform relatării lui Sagredo, regele a călătorit pînă la poarta Magdalenei iar de acolo a încălecat un murg napolitan, în harnașament ca de paradă, făcîndu-și apoi intrarea triumfală potrivit ceremonialului regilor Aragonului, sub baldachin, de-a lungul străzilor orașului pînă la impunătoarea catedrală gotică înălțată pe un monticul abrupt, cale ca de un sfert de milă, pe care a străbătut-o în două ore. Costumul său se compunea dintr-un „pieptar din piele de căprioară, bogat brodat cu fir de aur și argint, cu o eșarfă brodată și ea și cu pălărie cu pană". Bineînțeles că nu pieptarul era brodat ci tunica, așa cum atestă și Palomino, care-l descrie pe rege ca fiind „îmbrăcat în pluș roșu-carmin". Era o costumație pe care o folosea cu ocazia parăzilor din timpul campaniei acelui an. În luna aprilie, înainte de pornirea trupelor spre Lerida, monarhul a trecut în revistă la Saragosa, în bubuitul tunurilor, șirul unei armate compusă din oșteni de mai multe naționalități, 9 000 de pedestrași și 4 000 de călăreți, stînd pe cal timp de unsprezece ore. „Portretul maiestății sale era soldățesc, compus dintr-o tunică roșie *(encarnado)* brodată cu fir de aur și pantaloni bufanți, pieptar neted din piele, baston de comandă scurt, din lemn lucios, pălărie albă cu pene roșii".

Portretul de la Fraga trebuie să fie deci un alt tablou; Palomino nu pomenește de un portret ecvestru, iar documentul din arhivă cu atît mai puțin. Concluzia a fost trasă doar din faptul că regele nu putea să-și facă intrarea decît călare. Cum de a omis biograful un fapt atît de important din descriere? Velázquez nici nu l-a văzut pe rege intrînd în cetate călare, întrucît acesta îi pozase cu două luni mai înainte. Să i se fi atribuit executarea unui portret ecvestru în mărime naturală tocmai în acel orășel mizer fără ca măcar tabloul să fi fost schițat în prealabil,

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă așa cum se menționează expres, tabloul de acolo a fost trimis ca dar la Madrid *(para embrarle á Madrid)*. Nici nu avea cum să întindă o pînză atît de vastă. Posedăm însă acum un tablou original de Velázquez care se potrivește descrierii respective. Este o înfățișare pe trei sferturi, singurul portret al lui Filip în veșmînt de gală roșu, cu banduliera brodată bogat și cu baston de comandă. Această operă frumoasă există chiar în două exemplare, la Dulwich College și într-o colecție particulară engleză. În el regele arată tocmai vîrsta acelui an, adică patruzeci de ani; coloritul voios și nonșalanța picturală a poziției prin care acest portret se deosebește de toate celelalte *(lindo ayre y gracia)*, sînt tocmai potrivite unui cadou pentru regină. Totuși, să privim mai întîi marele tablou ecvestru.

Maniera de execuție și vîrsta personajului se potrivesc perioadei în care artistul a lucrat modelul pentru statuia lui Tacca, care poate că a determinat și facerea lui.

În primul rînd să privim înfățișarea regelui! Avem oare de-a face cu ținuta și trăsăturile unui bărbat de patruzeci de ani? Oriunde în descrierile care ne stau la îndemînă se menționează impresia de tinerețe pe care ne-o oferă. Stirling îl descrie ca fiind „în văpaia tinereții și plin de sănătate". Cean Bermudez îl considera drept portretul pierdut al tînărului de douăzeci de ani. Vîrsta poate fi determinată însă și după mărturii mai concrete. Șirul lung de portrete existente ale lui Filip al IV-lea permit să urmărim lentele modificări care s-au produs de-a lungul a peste treizeci de ani într-o înfățișare cît se poate de egală. Aceste transformări pot fi observate pe de o parte în corpolența din ce în ce mai accentuată, pe de alta în modificările pieptănăturii. Tînărul de douăzeci de ani e încă imberb, poartă părul tuns scurt, doar pe la tîmple unduiesc două bucle, iar urechea e liberă. În portretul executat de Rubens (1628), deasupra buzei superioare mustața mijește ca un puf. În gravura din 1638, în portretul de vînătoare precum și în cele de la

Scanned with OKEN Scanner

Viena sau de la Londra, mustața începe să aibă vîrfurile întoarse iar părul cade în bucle ușor ondulate ce acoperă urechea, pînă în dreptul gurii, ba chiar și mai în jos. În portretul ecvestru de care ne ocupăm pot fi observate: tunsoarea scurtă, buclele libere ale tinereții, — și aici urechea este vizibilă — iar mustața este o mică virgulă, ușor curbată; încă nu acea *bigote levantado** care ținea de un anume stil. Bineînțeles că pictorul nu ar fi omis această mustață, simbol al unei ere noi, dacă ea ar fi existat în realitate. Pentru popor ea constituia dovada autohtonității regelui.

Tabloul corespunde, în limita posibilului, cu statuia lui Tacca, al cărei chip a mai fost prelucrat la Madrid (1642) de fiul sculptorului. Aflăm aceeași ținută tinerească, armura încrustată cu aur, eșarfa care flutură, pantalonii și șeaua brodate cu fir de aur, pînă și lunga coamă a calului. Doar pălăria lipsește. Din motive greu de înțeles pasul calului a fost modificat față de cel din tablou; în vreme ce în tablou centrul de greutate se află în partea dinapoia calului, la statuie el a fost deplasat în față, iar picioarele au fost mai apropiate; cabrarea calului nu este atît de impunătoare pe cît pare, datorită așezării statuii la înălțime. În sfîrșit, calul este mai zvelt.

Așadar, patru dintre portretele lui Filip al IV-lea își pierd accepțiunea acordată în mod curent. Portretul ecvestru de la Fraga-Lerida n-a existat niciodată. Portretul menționat de Palomino, pe care se află inscripția „expinxit", era cel vechi din 1623.

Dar să mai aruncăm o privire asupra tabloului care urma să servească drept model pentru statuie! Pentru ca eventual să-i ofere sculptorului un model cît mai deslușit a fost aleasă o poziție laterală, din profil. Calul, un roib masiv cu pielea străvezie și ochii scînteietori, șade, ca și în alte dăți, într-o cabrare impecabilă. Călărețul ne apare de-a dreptul fascinant; poziția sa în șa

---

* Mustață ridicată

Scanned with OKEN Scanner

este elegantă, ținuta regal-soldățească. Portul capului, privirea ațintită spre zare, brațul cu bastonul de comandă ridicat amintesc de conducătorul de oști. Expresia feței este mai vie ca oricînd. Odată cu ungherele întunecoase ale vechiului castel a dispărut și rigiditatea pozițiilor tradiționale precum și imobilitatea plictisită a trăsăturilor. Formele dizgrațioase pe care le accentua lumina de interior abia că se mai pot recunoaște. În cazul acesta lumina de sub cerul liber s-a dovedit a fi un element de flatare. Parcă simți cum adierea aerului de dimineață, limpede și tare, pornită din munții Castiliei îi pătrunde în piept, primenindu-i sîngele din vine. Parcă nobilul animal cu care omul se înțelegea atît de bine i-a transmis ceva din surplusul lui de energie. „Cal și călăreț — spune Calderón — s-au contopit parcă într-o singură ființă". Ca la o joacă regele era stăpîn pe splendida făptură; „Din mișcarea ritmică a căpăstrului îndemna calul la pas de dans, iar acesta părea că plutește permanent în aer prin salturi și arcuiri".

Peisajul, peste ale cărui dealuri, văi și cîmpii, privirea alunecă pînă către depărtările muntoase aflate la o distanță de multe mile, este cu totul lipsit de vreo urmă de viață. Pustietatea aceasta nu are însă nimic melancolic. Ea te poftește să o cutreieri pînă departe, să iei contact cu stihiile, insuflă omului sentimentul că acele locuri străjuite de munții din jur îi aparțin. Nicicînd n-a fost evocată, atît de fidel și poetic, totodată în culori, regiunea deluroasă a Castiliei cu adierile ei blînde, cu albastrul saturat, ce bate ușor în verde, al misterioasei ei tihne, cu luminișurile de crîng și contururile teșite ale străvechilor lanțuri de *sierre*. Privirea se pierde în nemărginire. Întrucît puține sînt obstacolele care oferă privirii o scară de mărime, aceasta se pierde peste văile albăstrii ca în adîncurile pustii ale oceanului. Totul este impregnat de elementul străveziu.

Cerul se limpezește în sus către dreapta, astfel încît călărețul pare că irumpe din lumină. Motiv

pentru care conturul munților ce însoțește mișcarea coboară în această parte.

Stejarul din partea stîngă, al cărui desiș ar fi oferit un excelent pretext pentru scoaterea în evidență a călărețului, nu este decît un trunchi caracteristic, cu multe mlădițe noi, cu frunze de un verde mat, pudrate parcă de praf iar tonul argintiu care se întinde peste întreaga pictură, este folosit aici din plin.

Cum pietrelor prețioase străvezii li se dă o ramă de metal, așa stă aici o făptură cu reflexe metalice într-o mare străvezie de aer. În această atmosferă se reflectă întreaga lumină: aurul ce-ți ia ochii, armura, mătasea, obrazul tineresc, castaniul umed al calului, aproape toate raze calde. Mai sînt folosite și unele culori specifice îndrăznețe ca panașul alb și maro, pantalonii de culoarea nucii, eșarfa roză cu pete de lumină alburii. În peisaj întreaga lumină se infiltrează, dar numai cu raze reci. Aici culoarea atrage ochiul către adîncimea spațiului; dincoace ea îți aduce de pe pînză personajul în întîmpinare. Doar încarnatul alb-bălai al chipului cu lumina lui de reflex albăstruie răcoroasă nu se află în nici un fel de contrast cu fondul, fiind nemijlocit așezat dinaintea cerului ușor înnourat al amiezii.

Despre acest tablou Mengs spunea: „Dacă Tițian este mai presus în colorit decît spaniolul, Velázquez îl întrece însă prin priceperea redării luminii și a umbrelor, a perspectivei spațiului, elemente indispensabile acestui gen (al naturii), fiindcă datorită lor ia ființă reprezentarea realității... Cît se poate de remarcabil este stilul suplu și decis în care este pictat chipul regelui, al cărui obraz parcă radiază".

Micuțul tablou de la Pitti, probabil modelul statuii lui Tacca, pare a fi o reluare în formă prescurtată, tot de mîna lui Velázquez. Claritatea tonului, redarea esențială cu care liniile sînt realizate din puține trăsături de penel, grăiesc împotriva unei mîini străine. Copiile bineînțeles că au avut din totdeauna căutare; asemenea cópii mai sînt confecționate și astăzi la Madrid și apoi

Scanned with OKEN Scanner

vîndute drept originale, uneori apreciate ca atare și plătite scump chiar de cunoscători.

Cea mai reușită copie, cunoscută mie, este aceea de la Hertford House, care are ca pereche pe Olivares. Dacă ne luăm după culorile saturate, după stratul subțire de vopsea, după siguranța și firescul execuției, ea pare să fie pictată de o mînă iscusită, cu toate că tonul este mai greoi, fără strălucire ori transparență. Mai sumar este exemplarul de la San Telmo din Sevilla, tablou care provine din galeria de la Salamanca, un cadou al reginei Isabela II pentru sora ei.

Este cazul să menționăm și portretul ecvestru în mărime naturală din galeria Uffizi, care a trecut multă vreme drept modelul trimis la Florența. Regele apare înconjurat de ființe alegorice înaripate, de o zeiță a războiului cu un snop de fulgere în mînă și de o întruchipare a credinței care așază crucea deasupra globului pămîntesc; grăbindu-se din urmă un maur îi ține coiful. Deoarece aceste figuri sînt de tip rubensian, cunoscute ca atare și din alte portrete ori gravuri, unii cunoscători mai avizați au considerat tabloul drept o copie după Velázquez, executată de vreun ucenic al lui Rubens, eventual Gaspar de Crayler, despre care se știe că a fost la Madrid. Pictorul de la Anvers a avut de-a face cu cardinalul-infante în ultimii ani de viață ai acestuia; portretul lui din 1639 a plăcut atît de mult la Curte încît regele ar fi dorit să se abată odată de la hotărîrea de a-i poza numai lui Velázquez. Paternitatea lui Rubens este însă infirmată de vîrsta regelui care pe atunci avea cel puțin patruzeci de ani. Crayer, la rîndul lui, era prea mîndru ca să se ocupe cu copierea unor banale figuri decorative rubensiene. În sfîrșit marele portret ecvestru al infantei de la Luvru, pictat de Rubens scurt timp înainte, se deosebește neîndoios prin aspect și culoare de tabloul de la Uffizi. Confruntat cu descrierea din inventarul palatului făcută tabloului astăzi pierdut, tablou pictat de Rubens la Madrid în anul 1636, el pare să fie o copie după acesta executată mai tîrziu acolo, doar că figura mai îmbă-

Scanned with OKEN Scanner

trînită a regelui poate că a fost pictată din nou, cu însuși modelul în față. Maniera este cea a școlii din Madrid, unde Rubens a fost dealtfel mult studiat și imitat; cel mai indicat execuției respective pare să fi fost Carreño; capul și înfățișarea călărețului n-ar fi însă străine de Velázquez însuși. Circumstanțele în care a ajuns la Florența această lucrare enigmatică nu sînt cunoscute; încă din secolul al șaptesprezecelea se afla la Pitti, unde era atribuită lui Diego Velasco.

Despre portretul lui Crayer nu există nici o urmă în inventarele castelelor regale. Cu toate acestea el se mai află încă la îndemînă; cu puțini ani după terminare a fost destinat ca dar unei curți străine și se află astăzi în galeria de la Stockholm. Ambasadorul spaniol Antonio Pimentel, care avusese un rol hotărîtor în conversiunea reginei Cristina, l-a predat acesteia în anul 1652 în chip de dar din partea monarhului său. Mai demult s-a aflat în marea galerie de portrete istorice a castelului Gripsholm; eticheta de pe el care atestă cele spuse mai sus provine tot de acolo. Este îngrijit și delicat pictat și poartă din plin pecetea lui Crayer; cine are în minte portretul de la Luvru își va da seama de aceasta de la prima vedere. Conformația bizară a calului bălțat trădează o rasă diferită de cea a cailor din tablourile lui Velázquez. Capul îngust și berbecat, gîtul robust și lung cu grumazul arcuit, pieptul puternic și în special înălțimea picioarelor indică o înrudire cu foarte ciudatul animal încălecat de cardinalul-infante. Doar coama lungă, împletită cu funde roșii în trei șuvițe, este de tip spaniol.

Regele pare trecut de treizeci de ani și cu toate că arată mai frumos, nu este chipeș ca de obicei. Abia acum te uimesc portretele lui Velázquez și îți dai seama de forța de expresie a penelului său. Monarhul se ține rigid în șa, cu picioarele întinse în scări; mîna dreaptă cu pălăria se sprijină în șold. Costumul este croit din mătase neagră; poartă colanul ordinului „Lîna de aur"; frîul și șaua sînt de culoare roșie, brodate cu fir de aur.

Scanned with OKEN Scanner

Călăreţul se profilează în chip avantajos pe peretele întunecat al unei bolţi, clădită cu pietre colţuroase; un fragment de coloană aminteşte de portalul unui castel. Dincolo se deschide un cer albastru, luminos, cu norişori aurii.

REGINA ISABELA

În salonul regatelor de la *Buen Retiro* portretul ecvestru al lui Filip al IV-lea avea ca pereche pe cel al primei soţii, Isabela de Bourbon. Aici l-a văzut în anul 1679 o vizitatoare franceză; descrierea făcută de aceasta este una dintre primele prezentări a unei picturi de Velázquez, ajunsă la noi. „Era plinuţă la trup, albă şi foarte plăcută la privire: ochii îi avea frumoşi şi expresia plină de dulceaţă şi duh". După trăsături trebuie că se afla în plinătatea vîrstei de douăzeci ani; peisajul şi calul au fost repictate de Velázquez; mult mai tîrziu. Fiindcă nu numai stilul unor perioade diferite ale maestrului dar şi o mînă străină îţi sar fără doar şi poate în ochi. Întreaga făptură, cu excepţia chipului, pînă şi mîinile, costumul, valtrapul calului, sînt pictate în maniera banală şi plină de zel a portretiştilor mai vechi ai Curţii, aceea a lui Gonzales de pildă. În schimb calul, de fapt partea anterioară şi picioarele, precum şi întreg peisajul, au fost repictate, cel mai devreme în jurul anului 1640, cu un penel saturat de vopsea într-un ton verzui deschis. O repictare poate fi observată şi la piciorul stîng al calului precum şi urma altui cap de cal de culoare mai închisă sub acel actual. În afara fîşiilor late de pînză adăugate în ambele părţi, în colţul drept a mai fost înnădită încă o bucată de pînză pictată, unde probabil că îşi aflase locul un bilet cu inscripţie.

Animalul magnific, asemuit de Palomino cu o lebădă, a cărui coamă se lasă pînă la genunchi acope-

Scanned with OKEN Scanner

rind parțial linia profilului, umblă la pas spre stînga, în timp ce călăreața își întoarce fața către privitor. Trăsăturile ei n-au nici o asemănare cu figura cunoscută a lui Henric al IV-lea, ele aduc mai degrabă cu cele ale mamei. Chipul ei este extrem de luminos și delicat pictat în plină lumină de reflex a gulerului lat de tul. Ochii mari, bruni, mult depărtați unul de celălalt, precum și linia fină a nasului constituie frumusețea ei de căpetenie. Fruntea destul de înaltă este continuată de un păr brun, ce se înalță pieptănat ca o creastă. Buza inferioară este oarecum umflată. O egretă albă flutură dinapoia capului. Obrajii ușor bombați în partea de jos, mai apar astfel și într-o gravură pariziană de L. Gaultier, unde este înfățișată pe vremea cînd era prințesă. Se mai zăresc mînecile unei tunici din mătase albă înstelată argintiu. Un guler mare din același material este fixat peste o mantie grea de culoarea nucii, țesută cu fir de aur. Pe mantia de amazoană ce se lasă pînă în dreptul tighelului de la valtrap este brodată și monograma ei. Regina trece călare, la pas domol, de-a lungul unui domeniu de vînătoare cu coline ușor împădurite, al căror colorit verde deschis cu nuanțe argintii se armonizează cu albul calului. În planul apropiat nu se remarcă nici un copac ori tufiș. În partea dreaptă se află un deal teșit, iar la stînga o vale de unde se deschide o priveliște către un rîu, apoi o bisericuță cu turn în patru colțuri și un burg cu donjon; munții prinși în ceața din acea parte a tabloului abia se deosebesc de nori. Desigur că veșmîntul ei era mai potrivit pentru o promenadă călare întreprinsă din palatul madrilen prin *Calle mayor*, către castelul *Retiro*.

Demnă de remarcat este și o reluare în dimensiuni mai mici ieșită la iveală în anul 1774 din depozitul de la Uffizi; probabil că fusese trimisă la Florența în anul 1638, odată cu portretul ecvestru al soțului.

Scanned with OKEN Scanner

PORTRETUL ECVESTRU AL PRINȚULUI

Între toate aceste tablouri, portretul acesta a avut din totdeauna cei mai mulți admiratori și aceasta pe drept. Tot ceea ce poate încînta ochiul într-o creație colorată se regăsește aici, anume: viață și mișcare, ambianță luminoasă și perspectivă în zare, atmosferă și strălucire, volume și contraste, har în compoziție precum și o stăpînire desăvîrșită a tehnicii, în sfîrșit claritate și neprihănire a subiectului. Micuțul prinț de numai șapte ani se ține pe ponciul brun-roșcat tot așa de țeapăn ca și tatăl său; bastonul de comandant îl prezintă aidoma unui viitor Don Juan de Austria. În anul 1643 micul prinț a angajat pe spezele sale un întreg regiment de cavalerie, așa numita *coronela del principe**. Mica dihanie, cum se exprimă Palomino despre căluț, este setoasă de luptă și sigură de victorie atunci cînd își poartă călărețul. De fapt tot un fel de jucărie ca și la tată ori bunic. Regii Spaniei uitaseră de mult să ridice în mod serios un baston de comandă. Căluțul, care parcă dă să sară din cadru, se rotunjește în racursiu ca o bilă, cu coama și coada în vînt. Costumația este foarte fastuoasă; pălărie largă cu pană *(chabergo)* și guler brodat; verdele închis al catifelei, albul mînecilor, rozul eșarfei, brodată cu aur în motive felurite, precum și cizmele lungi mulate pe picior ne oferă în contrast cu peisajul o impresie de strălucire, mai orbitoare decît în oricare alt portret ecvestru. Cerul, brăzdat de norișori albi-albăstrui, anunță o dimineață răcoroasă de primăvară. Tonul albastru-verzui al atmosferei străbate cerul și munții fără nici o notă discordantă și se reflectă ca un ecou în albastrul oblîncului de la șa. Văile și munții sînt deșarte, doar la mijloc dinapoia unui povîrniș nisipos se ivește o movilă cu puțină vegetație. Din adîncuri se ridică ceață ușoară;

---

* Coroniță prințului

Scanned with OKEN Scanner

crestele munţilor sînt încă acoperite cu nea. Nici un copac nu se conturează în planul apropiat.

Din acest fond compact şi răcoros, cal şi călăreţ răsar într-o armonie de brun-galben, roşu şi verde închis. Luciul auriu se reflectă în argintul norilor, al zăpezii şi al ceţii, de parcă totul n-ar fi decît o ţesătură de mătase împletită cu firişoare de metal; o serenadă pentru ghitară şi mandolină. Doar faţa este luminoasă şi catifelată, pictată cu vopsea transparentă; privirea ochilor negri, ferm aţintiţi în zare, exprimă o desfătare cumpănită, provocată de galopul unduitor al calului. Un alt contrast este cel dintre imensa tihnă a firii şi trecerea vijelioasă, zornăitoare a prinţului. De parcă, la comanda unei baghete magice, copilul cu căluţul său au ieşit brusc la iveală din singurătatea şi pacea întinsului pustiu.

Tabloul poate fi dat drept exemplu pentru stilul de maturitate al pictorului şi mai mult decît oricare altul el constituie o măsură cu privire la ce era în stare să dorească şi să realizeze Velázquez, aflat în culmea forţei sale creatoare. Osanalele patriotice ale acelora care îl considerau drept un colorist mai dibaci decît Rubens ori Tiţian devin acum inteligibile. Pictura a fost în chip fericit lucrată, ca dintr-o singură trăsătură, fără ezitări, cu multă îndemînare şi a rămas ca atare de-a lungul vremurilor, neatinsă nici măcar de el însuşi. Oricine e pictor poate privi cu jind la trăinicia acestor culori. Chiar pictor ai dori să fii ca să dezlegi taina acestei gingaşe şi diafane ţesături, unde ample trăsături de penel pregătesc pe un fond luminos mari suprafeţe în chip de bătătură pentru urzeală de vopsea variată care, fără să acopere în întregime grundul, trec prin toate nuanţele transparenţei, ajungînd chiar pînă la opacul *toques* şi care, cînd temperează şi răcoresc culoarea de bază, cînd o înflăcărează, cînd o presară cu mirifice puncte de lumină.

---

* Retuş

Scanned with OKEN Scanner

Inițiatorul tuturor conflictelor dorea acum să se admire într-un tablou în care să fie reprezentat pe cal în chip de comandant al cavaleriei, cu toate că mirosul prafului de pușcă nu-i prea ajunsese vreodată pe la nări.

Portretul ecvestru, cîntat de poeți și renumit în Spania, al „ilustrului ocrotitor și mecenat" al lui Velázquez se afla în secolul al optsprezecelea în posesia marchizului de Enseñada; abia tîrziu a fost achiziționat de Carol al III-lea pentru noul palat. El a devenit cunoscut pretutindeni datorită unei gravuri desigur slăbuțe executate de Goya (1778). Cean Bermudez este de părere că pictorul s-a concentrat *(se esmero)* în mod deosebit cu această ocazie; sarcina nu era ușoară fiindcă avea de întrecut portretul predecesorului contelui-duce, al ducelui de Lerma, reprezentat de Rubens în anul 1603, tot călare și tot în ținută de campanie.

Orgoliosul ministru dorea să apară în postura unui comandant de oști care indică armatei drumul spre glorie cu primejdia propriei sale vieți. Încins cu armura lucrată în aur, eșarfă și pălăria largă cu pană, galopează într-o poziție impecabilă pe roibul său andaluz către planul depărtat al tabloului. Se ivește din pădure într-un loc de unde privirea se deschide asupra unei cîmpii întinse, unde pîlcuri de călăreți sînt aproape angajați în luptă. Se întoarce către ai săi și îi îndeamnă să pornească la atac în direcția pe care o indică cu bastonul de comandă. Din localitatea care se află înapoia cîmpului de luptă se înalță către cer coloane de fum. După dizgrația ministrului, acestea au fost considerate ca un simbol al pîrjolului aținat de el, pacoste mare pentru Spania. Quevedo și-l imagina în chip de Nero care privește Roma în flăcări.

Tabloul amintește de scenele războinice care se aflau în Salon grande de la *Buen Retiro*; José Leonardo îl reprezentase pe ducele de Feria cam tot în aceeași postură, motivată însă de o ordonanță venită din spate care îi aduce o înștiințare.

Scanned with OKEN Scanner

Olivares, diletant de fapt, adora războiul; el afirma că nu poate trăi fără război. Probabil că privea cu invidie acea galerie de războinici pe care el însuși o alcătuise și din care lipsea doar el. Încă din vremea debarcării la Cadiz a englezilor (1625) regele îi conferise titlul de general al cavaleriei spaniole. În preziua războiului cu Franța, el a alcătuit un corp de elită format din patru sute de basci, majoritatea foști ofițeri, care avea sarcina de a întări armata încă insuficient de experimentată. Cu ocazia trecerii în revistă a acestora, lîngă *Puerta del Sol*, a fost zărită o flamură cu culorile și blazonul casei Guzman. Acest corp de soldați ai ministrului tratau reședința ca pe o cetate cucerită, astfel încît Corregidor-ul a fost nevoit să ridice interdicția de purtare a armelor. În anul 1640 ministrul a organizat la *Buen Retiro* un banchet în cinstea regimentului său valon. Atunci cînd nobilii Curții au constituit regimentul prințului moștenitor pentru a combate insurecția catalană, Olivares a mobilizat și el un batalion și un escadron de *hidalgos* din suita sa, care în lupta de la 7 octombrie 1642 de la Las Horcas au făcut „minuni de vitejie"; bineînțeles că șeful lor era departe de bătaia tunului. Istoriograful Curții, Virgilio Malvezzi, un bolognez care știa să flateze, scrisese încă mai de mult „că nu i-ar lipsi nici una din calitățile unui mare general, doar că niciodată n-a participat la vreo luptă".

Această parodie militară stătea într-o vecinătate foarte puțin avantajoasă pentru ea, lîngă portretul lui Carol al V-lea, executat de Tițian, unde pictorul redase figura împăratului, singur în tablou, în timpul unei autentice bătălii. În schimb generalul nostru nu era decît o mistificare, ca dealtfel și părul său castaniu. Pe măsură ce înainta în vîrstă deprinderile îi deveneau din ce în ce mai puțin soldățești. Dușmanii lui se distrau pe socoteala unui „ministru eroic și mare bărbat" ce trebuia să renunțe a se urca pe o corabie (ca la Barcelona în 1632) fiindcă suferea de rău de mare. Atunci cînd, în 1635, portretul lui

Scanned with OKEN Scanner

a fost expus spre vînzare în *Calle Mayor*, lumea a dat cu pietre în el în plină zi; același lucru s-a întîmplat și la Saragosa în 1642.

Nu este cazul totuși să luăm în considerare tabloul prin prizma unor speculații istorice de asemenea natură; dacă nu am cunoaște personajul mai mult ca sigur că l-am lua drept un general autentic al marelui război, comandant de cavaleri în armură. Anumite figuri precum și unele nume persistă încă multă vreme după ce și-au pierdut forța politică ori semnificația spirituală.

Compoziția atitudinilor calului și călărețului nu era inventată de artist; ea era practicată de școala lui Rubens. N-aș avea decît să mă refer la portretul contelui de Arenbergh (acesta ține însă bastonul de comandant cu brațul îndoit) și la schița lui Esaia van de Velde din muzeul de la Rotterdam; ambii stau în șa mai lăsați spre spate. Călărețul nostru nu pare deloc dezinvolt. Impresia provine de la spinarea încovoiată care conferă atitudinii un aer contractant și de la racursiul forțat la părții anterioare a calului, mult prea trasă înapoi în raport cu călărețul. Cel mai elegant călăreț al Sevillei ajunsese să arate astfel datorită ambianței birocratice și de intrigă în care trăia. Atunci cînd se refereau la spinarea lui gheboasă, lingușitorii pomeneau de „umerii unui nou Atlas al monarhiei". Foarte asemănătorul portret ecvestru al lui Francesco Maria Balbi din palatul Balbi de la Genova, de Van Dyck, probabil că l-a văzut și Velázquez cu ocazia vizitei sale la Genova în anul 1629.

Portretul ecvestru al lui Olivares are încă două replici originale de mai mici dimensiuni, în care mărimea naturală e redusă la jumătate. Una dintre ele se află în posesia lordului Elgin la Broomhall, Fifeshire, iar cealaltă în galeria de la Schleissheim. Peisajul vădește o concepție mai timpurie în vreme ce grupul diferă doar prin faptul că în ambele tablouri calul e alb.

Povîrnișul colinei pe care se află călărețul este ceva mai abrupt, astfel încît priveliștea asupra cîmpiei se deschide chiar de la marginea de sus

Scanned with OKEN Scanner

a dealului. Fumul alb, ascendent, al prafului de pușcă ține loc de fond pentru copitele picioarelor dinainte ale calului.

Inițial, aranjamentul descris mai sus fusese conceput și pentru tabloul cel mare. Sub pojghița actuală de vopsea se mai zărește conturul colinei care coboară de la dreapta spre stînga. Pictorul s-a gîndit apoi, ca printr-o colină mai dulce a dealului să creeze un registru median vizibil pentru privitor, care să constituie o trecere de la personajul principal către locul bătăliei. Jos, în mijlocul drumului, se zărește cadavrul unui cal iar mai departe, un trompet care suflă din goarnă în goana calului; masele de soldați care se luptă sînt mai distincte.

Sînt vizibile și alte modificări. În locul îngrămădirilor de nori străbătute ici-colo de razele soarelui, albastrul cerului este brăzdat de straturi de nori care alternează prin fulguiri ori aglomerări. Stejarul din dreapta, care în tabloul mare este delicat și transparent înfrunzit, își întinde aici frunzișul compact pînă deasupra capului călărețului.

Tabloul scoțian trebuie considerat drept exemplarul mai vechi; dealtfel el este și cel mai întunecat. Superba pictură se învecinează ca nici o alta cu coloristica venețiană. Aceia care au admirat tabloul vorbesc cu încîntare despre eleganța mișcării, despre măiestria uimitoare a culorii și clarobscurului, despre redarea calului. „În ceea ce privește amănuntele, greu va mai putea fi întrecut un asemenea tur de forță artistic executat pe o suprafață atît de restrînsă". Arareori inimitabilul luciu de lumină, propriu lui Velázquez, i-a ieșit mai încîntător de sub penel. Albastrul profund al azurului brăzdat de lumina strălucitoare a norilor constituie fondul pe care se ivește silueta într-o rază de soare. Aurul gătelilor dantelate ale armurei, ale tacîmului calului, brocartul brodat al valtrapului și al pantalonilor bufanți, fulgerul muschetelor scînteiază toate aidoma unui giuvear lucrat numai în diamante, aur și pietre prețioase.

Scanned with OKEN Scanner

Cel de al treilea exemplar, atribuit mai întîi lui Gaspar de Crayer, a ajuns în secolul al XVIII-lea din galeria de la Mannheim la castelul Schleissheim de unde a fost strămutat în pinacoteca de la München unde Otto Mündler l-a identificat în 1865 drept un original al lui Velázquez. De curînd a fost din nou expus în castel.

În ce privește eliminarea umbrelor și a contrastelor, abia dacă a mai depășit vreodată această limită. El dorea să redea din plin lumina solară a unei zile de vară spaniolă. Porțiunea cea mai întunecată este platoșa netedă, care strălucește într-o lumină de reflexe metalice. Chipul în schimb n-a avut decît de cîștigat: cine își imagina figura contelui-duce după tablouri de școală întunecate de vreme drept o figură închisă, era surprins de ochii albaștri, de tenul roșcat și de bărbuța blondă ale unui autentic Gothman.

Întrucît părerea că acest Velázquez de la Schleissheim ar fi fost „indiscutabil o copie foarte bună ori o pastișă iscusită" a fost de curînd brusc abandonată de cele mai competente autorități în materie, autorul rîndurilor de față a întreprins în anul 1901 încă o călătorie pînă la castelul Schleissheim, pentru a se convinge dacă cele gîndite mai demult sînt corecte, și a zăbovit într-o luminoasă amiază de vară o jumătate de ceas în fața lui. Cu atît mai limpede însă decît înaintea prezicerii de la Madrid, pînza i-a apărut total deosebită de nenumăratele cópii de atelier mai vechi sau de falsurile pe care le-a văzut între timp. Însăși tema dificilă a nuanțelor coloristice, luminos pe luminos, nu este una care să treacă prin mintea unui copist. Chiar și modificările mai neînsemnate fac parte din categoria acelora pe care le execută doar un artist cu idei originale. De pildă harnașamentul argintiu de pe crupa calului care animă întinsa porțiune albă. Într-adevăr, acela care dorește să observe pe pictor la lucru, transportat de viziunea lui, ar trebui să contemple negreșit această pînză. Plastica marmoreană a grupului ecvestru n-a fost realizată decît aici, datorită jocului permanent al valorilor delicat

Scanned with OKEN Scanner

nuanțate de la castaniul transparent și verdele închis pînă la albul (dominant) diferit al aburului de praf de pușcă, al bălanului, al norilor în lumină difuză, gradat cu o desăvîrșită siguranță a efectului prin linii și puncte estompate, astfel încît calul și călărețul se ivesc în cadru parcă ieșiți din pămînt. O asemenea imitație ce ține de scamatorie n-ar fi de imaginat într-o vreme cînd Velázquez nu era nici cunoscut și nici prețuit, deoarece tabloul fusese odinioară achiziționat drept opera altui pictor (Crayer). Motivul disensiunii probabil că rezidă tocmai în claritatea și gingășia micuței lucrări care nu se armonizează de fel cu imaginea dominantă a execuțiilor academice.

Bineînțeles că în epoca de glorie a ministrului, tabloul madrilen a fost deseori copiat; ca de pildă cel pereche cu al regelui. O asemenea copie, denumită schiță, se află în galeria de la Hertford House, tablou în care culoarea originalului este bine imitată; o alta mai modestă se află în galeria de la San Telmo.

Pentru stabilirea perioadei de execuție a tabloului cel mare, vîrsta personajului precum și maniera pot constitui un punct de sprijin. Chipul nu are încă aerul buhăit de la bătrînețe pe care îl învederează gravura lui Panneel lucrată după Velázquez (1638). Potrivit tonului culorilor și al clarobscurului am putea situa execuția picturii anterior anului 1636 cînd a fost lucrat portretul prințului, și anume scurtă vreme după înjghebarea galeriei comandanților de oști de la *Buen Retiro*.

PORTRETUL DE LA FRAGA

Din momentul izbucnirii răscoalei în Catalonia (9 iulie 1640), se făceau auzite din ce în ce mai multe voci care cereau regelui să se deplaseze în zona operațiunilor militare pentru a le imprima, prin prezența sa, mai mult dinamism. Chiar și el

Scanned with OKEN Scanner

o dorea. De la bătălia de la Saint-Quentin încoace nici un rege spaniol nu mai participase la vreo campanie. Mizeria în care se zbătea țara, comparațiile ironice cu cumnatul său Ludovic al XIII-lea ori cu principii războinici ai epocii, aluziile din amvon ale preoților ori ale actorilor pe scenă, vijelioasă opinie a poporului care considera plecarea sa din Madrid drept o ultimă salvare: toate la un loc au oferit voinței sale amorțite prilejul de a-și învinge credința că această călătorie îi va aduce și sfîrșitul. În aclamațiile frenetice ale populației, care cu oarecare neîncredere striga „Victor", a pornit de la *Buen Retiro*, în seara zilei de sîmbătă 26 aprilie 1642, într-o trăsură trasă de șase catîri, luînd cu sine și o imensă suită. Atunci cînd a fost salutat de soldați (în majoritatea lor vechi oșteni) și-a dat seama că mai există și un alt mod de a-și exercita atribuțiile decît acela de a primi petiții, a spune *Miraremos** ori a-și așterne pe documentele de stat parafa *Yo el Rey***. I-a scris reginei că aceasta ar fi cea mai fericită clipă din viața sa.

Deocamdată așteptările poporului au fost dezamăgite. Proviziile i-au urmat calea; regele a binevoit să le aștepte la Saragosa, unde petrecerile au reînceput să se țină lanț cu „cheltuieli ca dintr-un sac fără fund". Prea puțin îi păsa monarhului de armata sa, în vreme ce Lamotte pătrundea în Barcelona iar strigătul de „España se pierde" îi ajungea la urechi. Cînd a căzut și Perpignan pierdut pentru totdeauna odată cu Roussillon, a plîns împreună cu Olivares, care la primirea tristei știri i-a cerut îngăduința să se arunce pe fereastră. Mai tîrziu, cînd s-a prăbușit cu adevărat, regele a încercat să intervină personal în luptă. El declara în Consiliul de stat din ianuarie 1643: „vă cer să nu-mi stați în cale fiindcă sînt hotărît să iau parte la campanie și să fiu primul care să-mi pun sîngele și viața în primejdie pentru binele vasalilor mei, pentru a le redeștepta curajul care le-a scăzut în acești ultimi ani".

---

* Să vedem

** Eu regele

Scanned with OKEN Scanner

În călătoria spre Aragon regele a fost însoţit şi de pictorul său. Încă din acea vreme pictorii îi însoţeau pe militari în campanii, pentru a schiţa asedii ori bătălii. Serbările de la Cuenca din anul 1642 le-a redat Cristobal García; fortăreaţa din Pamplona, Mazo. În anul 1643 regele l-a trimis pe aragonezul Jusepe Martinez la Monzon, redobîndit de curînd, pentru a schiţa acolo operaţiunile asediului. Acestuia îi datorăm unele relatări despre ocupaţiile lui Velázquez din acea vreme. „Un cavaler din Saragosa l-a rugat să facă portretul prea-iubitei sale fiice. Pictorul a fost de acord şi a trecut la lucru cu plăcere, astfel încît a ieşit un tablou de mîna întîia, demn de el. După terminarea chipului (era un portret bust) ca să nu-şi ostenească prea mult modelul, a luat cu el tabloul să-l sfîrşească acasă. Cînd l-a readus, fata n-a vrut să-l primească nici în ruptul capului. La întrebarea tatălui, de ce oare? a fost de părere să-i displace întru totul *(en todo)*, mai ales fiindcă guleraşul *(valona)* împodobit cu cea mai fină dantelă de Flandra, pe care-l purtase la şedinţele de poză, nu apărea în portret". Martinez a folosit ocazia să solicite titlul de *pintor del rey ad honorem*, titlu care i-a fost acordat la recomandarea lui Velázquez care, dacă ne putem baza pe acele notiţe, spunea fără exagerare că Martinez ar fi cel mai iscusit pictor din partea locului.

Cu ocazia călătoriei din 1644, Velázquez a pictat la Fraga acel portret al regelui pe care l-am mai menţionat. O condică de socoteli găsită în Jornada de Argon se ocupă de faptul respectiv. În luna mai dulgherul Pedro Colomo urma să croiască o fereastră la încăperea lipsită de lumină a pictorului, apoi să confecţioneze un şevalet (în schimbul sumei de zece reali) iar mai tîrziu, în luna iulie o uşe „fiindcă nu se putea intra". Cabinetul (retrete) locuinţei regale unde au avut loc şedinţele de poză, era, după cum reiese din acte, un fel de cărămidărie *(campana de chimenea)*, fără pardoseală, cu ferestre lipsite de pervaz, cu ziduri dărăpănate ce trebuiau proptite, iar în

Fîntînaru N. Neculai

timpul celor trei ședințe de poză au fost întinse rogojini pe jos. Piticul El Primo îi ținea regelui de urît, fiind și el schițat cu această ocazie. Portretul a fost împachetat de îndată și expediat la Madrid. Filip purta costumul în care obișnuia să se arate armatei, în chip de comandant suprem.

După înfățișare se poate observa că a fost pictat departe de Alcazar. Regele se comportă mai degajat decît în portretele sumbre în care primește vreo suplică, simbol al neînduplecării, indiferenței ori al plictisului protocolar. Coloritul joacă un rol hotărîtor: portretul strălucește de lumină și voie bună. Picioarele parcă stau de profil iar partea de sus a trupului și capul se întorc către dreapta; regele sprijină bastonul alb de comandă pe coapsă, cu mîna stîngă ține pălăria, în timp ce cotul se lasă pe mînerul spadei; brațul care atîrnă de obicei este îndoit, astfel încît mișcarea ambelor brațe este aproape paralelă.

Fizionomia bărbatului în vîrstă de treizeci și nouă de ani este mai viguroasă decît pînă acum, iar culoarea plină de prospețime. În timpul campaniei, nelipsitul guler, *golilla*, a cărui introducere o marcase odinioară cu o festivitate, a cedat locul gulerului din dantelă, căzut larg peste umeri. Mîinile albe, în armonie cu mînecile tot albe, constituie punctul cel mai luminos al întregului tablou: mîini regale, bine îngrijite, fără inele, și nicidecum „spălăcite" cum s-a remarcat de către cei nefamiliarizați cu maniera maestrului de a nu accentua degetele cu umbre. Asta fiindcă tabloul nu se potrivește gustului preponderent. Cuvintele lui W. Burger că portretul este pictat „limpede și delicat asemenea uneia dintre cele mai gingașe lucrări de Metsu" au fost folosite drept o dovadă a incertitudinii; cu greu ar putea fi atribuită lui Velázquez o pictură de asemenea calitate. Însă de ce tocmai el, care știa să înstruneze osebite coarde la lira sa, să nu fi fost odată în stare să picteze un tablou plin de lumină și de culori fermecătoare atunci cînd este vorba de portretul unui soț plecat la război, portret destinat afectuoasei sale regine.

Scanned with OKEN Scanner

Regele poartă o tunică largă de culoare roșie cu mîneci căzute, prin a căror despicătură se întrevede pieptarul din piele. Brodate cu aceeași culoare sînt și penele de la pălărie, eșarfa și pantalonii bufanți. Unica parte aurie din tablou o constituie ordinul Lînii de aur. Tot restul este alb; gulerul, mînecile vestei într-un ton alb perlat, manșetele lor din dantelă, bordura tot din dantelă a cizmelor precum și mînerul argintiu al spadei. După cum este știut, roșul învecinat cu acest fel de alb capătă o aparență mai deschisă: „roșul de camelie". Doar pălăria este neagră, nepotrivită la costum, o licență a pictorului care dorea să evite aici albul pe alb și să creeze printr-o pată întunecată un contrast argintiu al întregii picturi. Surprinzătorul relief este realizat de suprafața goală, cenușie a fondului și de liniile și punctele brune de umbră presărate pe chip precum și peste întreaga înfățișare, umbre care marchează gulerul, brațul și pălăria.

Nu trebuie să ne mirăm că tocmai acest portret, singurul în afară de cel ecvestru, capabil să suscite interesul amatorilor de artă din perioada imediat următoare, a dispărut din palat. Palomino, ale cărui relatări sînt scrise în timpul domniei lui Filip al V-lea, îl văzuse încă acolo; totuși înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea tabloul luase drumul Parisului. Probabil că a ajuns în colecția Tronchin din succesiunea lui Bouchardon, iar de acolo în mîna lui Desenfan, agentul regelui Stanislas și în sfîrșit în galeria Dulwich.

Portretul de la Fraga a fost ultima bucurie pe care a putut s-o facă Filip reginei sale; tabloul a sosit la Madrid scurt timp înainte de îmbolnăvirea ei gravă. Înaintea plecării spre cîmpul de luptă (1642), monarhul îi încredințase treburile statului, ca *gobernadora*. Comportarea în acele timpuri grele au transformat-o iute într-un idol al tuturor supușilor. Atunci cînd a fost constituit la Madrid „Regimentul prințului" ea a inspectat personal localul gărzii principale; cu această ocazie a împărtășit comandanților prea puțin zeloși cîte ceva din propria ei exaltare și a rostit

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte de îmbărbătare către soldaţi. Atunci cînd un negustor, care urma să doneze pentru cheltuielile de război 100.000 de ducaţi a semnat actul pe loc, fermecat fiind de prezenţa ei şi ea i-a mulţumit mişcată, contesa Olivares a mustrat-o în auzul tuturor, „că nu se cade ca astfel de cuvinte binevoitoare să fie rostite de o regină către un vasal" ! Isabela i-a răspuns: „Regii şi reginele, înaintaşii mei, au folosit şi curtoazia atunci cînd au întemiat această monarhie; lipsa de prietenie de care daţi dovadă, domnia ta şi soţul domnieitale, o vor duce la pieire". Ea însăşi dădea dovadă de calităţi bărbăteşti în exercitarea obligaţiilor de regentă, ca de pildă atunci cînd a refuzat fiului graţierea vizitiului acestuia, care se făcuse vinovat de omor. I-ar fi spus cu această ocazie: „Fiule, în toate aş dori să vă fiu pe plac, însă cu nimic n-aş putea să vă fiu de un folos mai mare decît îngrijindu-mă de dreptate. Iar atunci cînd veţi deveni rege, nimic nu va trebui să stea mai presus decît dreptatea, fiindcă numai ea va aduce domniei tale şi ţării belşug". De multe ori ea îl sfătuise pe rege să înlăture pe acel ministru, o pacoste pentru Spania.

„Dîrza, cuceritoarea Isabela, cea cu frica lui Dumnezeu (sînt cuvintele lui Bossuet) şi-a legat renumele şi de rănile Spaniei, pentru a căror vindecare a îmbărbătat cu zelul şi cu sfaturile ei pe cei mari şi întreg poporul, ba chiar, dacă ne-ar fi îngăduit să o spunem, pe însuşi regele !" Trei zile după dizgraţia ministrului, în timpul unei vizite la mînăstirea călugăriţelor desculţe, Filip a spus către sora Margareta: „Recomandaţi Domnului pe sfătuitorul meu, ca să-i lumineze calea în treburile statului". „Oare cine este acela?" a întrebat superioara. „Consilierul meu este regina !"

Grijile însă i-au pricinuit o boală grea. Ea îşi simţea sfîrşitul aproape. Atunci cînd prior-ul Escorialului a poftit-o să viziteze grădinile extinse de curînd, ea a spus: *Veniró ma non a vedere**. Regele i-a trimis de la Saragosa un giuvaer cu

* Voi veni, dar nu ca să văd

Scanned with OKEN Scanner

diamante, cu asigurarea că: „pune mult mai mare preț pe sănătatea și viața ei decît pe întreg imperiul". Ea i-a trimis vorbă „să nu se întoarcă pentru a nu periclita astfel campania catalană" și a adăugat: „Acum sînt sigură de dragostea regelui; giuvaerul însă nu-l voi purta niciodată; doar în moarte mă va revedea".

Putem afla din rapoarte că la 2 octombrie, după un consult îndelungat, medicii au căzut în sfîrșit de acord să prescrie o sîngerare! A murit în ziua de 6. Un ambasador scria despre ea: „Împletea o nespusă blîndețe cu o înțelepciune politică superioară; ea se afirma printr-o prietenie și bunăvoință deosebite, calități care întreceau cu mult obiceiurile tradiționale ale domnitorilor spanioli; tuturor acelora care îi veneau în preajmă, le stîrnea o prețuire afectuoasă".

PORTRETE REGALE

La Hamilton Castle, în galeria ducelui de Hamilton premier *peer of Scotland*, se afla o înfățișare a lui Filip, care purta pe o depeșă pe care o ținea în mîna dreaptă o semnătură mai puțin frecventă a pictorului:

Señor:
Diego Velazquez
Pintor de V. Mgd.
1636

Se bănuiește că generalul Desolle ar fi sustras odinioară portretul din palatul de la Madrid. Cu toate că, pictat cu opt ani mai devreme decît portretul de la Fraga, după manieră el pare lucrat mult mai tîrziu, poate fi socotit chiar printre ultimile producțiuni ale artistului dacă n-am ține seamă de aparența tinerească a regelui și de data 1636 care se află pe scrisoare. Lucrat mai în grabă decît oricare alt portret al monarhului, provine dintr-o perioadă în care pictorul nu se dezbărase încă de felul mai aspru al redării, propriu începuturilor sale. Frapat de această manieră unul dintre

Scanned with OKEN Scanner

biografii artistului (Armstrong) i-a contestat paternitatea și l-a atribuit unuia dintre ucenicii lui Velázquez, anume Mazo. Părerea însă este izolată, în majoritatea cazurilor tabloul a fost supraevaluat. Pentru englezi el poseda un farmec deosebit care provenea din asemănarea cu tratarea decorativă plină de truculență a propriilor lor portretiști. Pictorii i-au descris tehnica drept impenetrabil de tainică.

Burnet relatează că atunci cînd, împreună cu William Simson, au văzut pînza la Hamilton Castle, au exclamat într-un singur glas: uite un Raeburn! Astfel, cînd creditorii ducelui au scos la licitație tablourile galeriei Hamilton, s-a ajuns la situația să fie achiziționat de la Christie de *National Gallery*, în rivalitate cu muzeul Luvru și altele din America, cu suma de 6.000 de lire sterline: era cel mai mare preț la care ajunsese vreodată un tablou de Velázquez. Faptul constituie un exemplu pentru cazul care se făcea de impresionism și de unul dintre pionierii săi, anume Velázquez, cu toate că trebuie să recunoaștem că alte portrete ca acelea de la Dorchester House ori Dulwich oferă o imagine mult mai caracteristică și mai substanțială a personalității lui Filip.

Cu toate acestea, la o examinare mai atentă te vei putea convinge fără ezitare că e lucrat de mîna maestrului. Cui altuia îi poți atribui o asemenea siguranță a penelului atunci cînd este vorba de chipul delicat și transparent pictat al monarhului aproape fără pic de umbre, încadrat cu bucle mătăsoase, blond-aurii; de picățelele albe neglijent presărate peste brunul veșted al costumului redau aievea, cu o nimica toată, broderia brocartului argintiu. Întregului însă îi lipsește armonia. Portretul duce lipsă de modelare și finisare, de ținută și de un centru de greutate. O înfățișare țeapănă, fără fior, care mai degrabă plutește decît stă pe loc pe propriile ei picioare, aidoma unei păpuși îndopate cu lînă. În loc să fie pusă în valoare, figura se pierde în perdeaua întunecată, cu tot ajutorul unor retușuri de culoare închisă.

Scanned with OKEN Scanner

Însă acum totul se explică și încă destul de simplu.

Acest portret al lui Filip din galeria națională engleză nu constituie un exemplu pentru un anumit stil. Însuși Velázquez ar fi zîmbit dacă ar fi știu că acest conglomerat de experiențe va fi luat drept un tablou finit. De fapt este un studiu, o suită de studii, prinse pe viu în perioade de scurtă durată, destinate să-i folosească la crearea unuia ori mai multor portrete. Fiindcă schița i-a plăcut regelui, interesantă dealtfel și pentru omul de meserie prin efectul nemijlocit pe care îl produce, Velázquez i-a dat ulterior un soi de existență proprie.

Tabloul este plin de învățăminte fiindcă ne oferă o imagine despre asemenea prime studii ale unui colorist plin de viață. Ele vor implica întotdeauna ceva dibuitor, confuz, de primă încercare; artistul se luptă încă cu natura, care mereu îi pune noi probleme. Un exemplu concludent îl constituiau odinioară schițele lui Tițian pe care acesta le păstrase în atelierul său și care apoi ajunseseră din palatul Barbarigo la Padova.

Dimpotrivă maniera mai tîrzie a lui Velázquez (cea de a treia) se bazează tocmai pe stăpînirea deplină a modelului, a cărui formă și construcție o purta atît de cert în minte ca și mijloacele tehnice care i se potriveau. De unde și siguranța mîinii, unitatea modelării și a tonului, execuția sumară care rezolvă cu cele mai simple trăsături întreaga complexitate a formei.

Cum arăta același Filip în aceeași epocă, atunci cînd pictorul îl avea la îndemînă, poate fi văzut în portretul pe trei sferturi din galeria imperială de la Viena, precum și în cel de la Ermitaj. În chipul bărbătesc și vioi răsună încă maniera plastică a anilor douăzeci; roșul purpuriu al perdelei ce-l înconjoară conferă obrazului luminos un luciu de perlă mată. Despre celălalt portret, care a fost achiziționat din colecția regelui Wilhelm al Olandei cu suma de 38 815 guldeni, se afirmă că odinioară, la Haga, îl punea în umbră chiar și pe Van Dyck. „Am rămas împietrit în fața acestor

siluete (cealaltă era Olivares) care se detașau pe pînză de parcă îți veneau în întîmpinare".

Impresia pe care o degajă portretul de la *Hampton Court* este mai puțin omogenă și cu totul diferită de cea a portretului din Londra. Aici ne găsim în fața unei prime eboșe nealterate; dincolo aflăm concepția disimulată sub un strat de adăugiri fără importanță. Însăși originea lui ne-ar putea inspira încredere. A fost trimis în Anglia la 1638 împreună cu portretul reginei, sorei acesteia, Henriette. Cine n-ar fi rămas oare uimit la vederea acelui leu ponosit aflat sub o masă pe care lucește o coroană poleită ca la teatru și un coif? La o privire mai îndelungă, aceste adăugiri par a se pierde, lăsînd în evidență prea cunoscutele scheme ale portretelor regelui pe simplul lor fond cenușiu, lîngă masa nudă ... Și-a împodobit oare tabloul pe gustul acelor bădărani din nord?

Criticii operei velázqueziene sînt fără doar și poate terorizați de numeroasele portrete ale lui Filip (inclusiv soție, fiu și ministru). Catalogul lui Curtis enumeră 34 de portrete ale regelui, garantat originale, în afară de cele 25 anexate, extrase din cataloagele unor vînzări la licitație. Întrebarea original ori copie? nu este ușoară. Uneori se iese greu din dilemă. De obicei, prima impresie nu este favorabilă. Să i se atribuie maestrului asemenea lucrări banale, ba chiar mediocre? Deseori piese plăcute, pe care ai regreta să le pierzi, sînt puse sub semnul întrebării din pricina unor scăderi minore; așa s-a petrecut de curînd cu portretul amiralului Pulido, cu cel al lui Quevedo, cu Olivares-ul de la Schleissheim, cu Barbarossa. De ce nu se folosește oare pentru toate aceeași măsură? Bineînțeles că autenticitatea tabloului este adesea bine întemeiată. Meșterul își avea monopolul său; însăși portretele destinate ca dar curților princiare străine urma să le livreze tot el. Cum să nu se fi supus, cu firea lui comodă, cu plictis chiar unor astfel de sarcini, mai ales cînd era vorba de lucrări ce urmau a fi trimise în dar? Rînduielile atelierului său rămîn învăluite în mister. Bineînțeles că se folosea de ajutorul uce-

Scanned with OKEN Scanner

nicilor; aceştia însă îi cunoşteau felul de a privi precum şi tonalităţile culorilor ori tuşa lui delicată. Munca se îndeplinea sub ochii lui, alături de tablouri originale, peste contururile trasate de el şi cu permanentul lui ajutor. Ţesătura elementelor autentice combinate cu exerciţii mediocre conferă tablourilor o monotonie vizibilă dar şi un văl de autenticitate; nu există un altul pe seama căruia pot fi puse.

PRINŢUL BALTAZAR CARLOS

Printre acele figuri care numai datorită artei n-au fost încă date cu totul uitării se află şi băieţandrul Baltazar Carlos, fiul lui Filip al IV-lea şi al Elisabetei de Bourbon, nepotul semeţului Henric de Navarra.

Velázquez se afla încă la Roma cînd s-a primit ştirea despre mult aşteptata naştere a unui prinţ de Spania (17 octombrie 1629). Regina nu născuse pînă atunci decît fete (patru la număr), majoritatea decedate încă de mici. Khevenhiller scrie că „regele s-a arătat atît de mulţumit şi încîntat de eveniment, încît a deschis toate uşile încăperilor ca să intre oricine, ordinari purtători de scaune sau băieţi de bucătărie, să ureze noroc maiestăţii sale, să-i sărute mîna şi să obţină vreo milostenie". Un bucătar, cu faţa mînjită de untură şi lingurile subsioară, a făcut irupţie în palat strigînd, *Alegria Filipete*! Cei de la Roma au anunţat organizarea unor serbări care urmau să ţină patru zile în şir în cinstea îndelung aşteptatei naşteri a unui moştenitor al coroanei celor două lumi. Au fost pregătite jocuri de artificii şi trase salve de tun, comedii şi concerte, pomeni pe la mănăstiri pentru săraci precum şi tot felul de curse de cai arabi ori de tauri care urmau să aibă loc între *Porta del popolo* prin *Via del Babuino* către palatul Monaldeschi.

Scanned with OKEN Scanner

Pictorul, poate spectator la acea vreme într-unul din balcoanele palatului, urma să însoțească de aici înainte, an de an, cu paleta, pe micul prinț. Un lung șir de portrete, de la acela al copilului de doi ani pînă la cel al tînărului de șaisprezece; un fel de idilă a nădejdii și fericirii părintești, prinsă însă în zăbranicul întunecat al sorții tinerei vieți, zori luminoși fărde amiază. Prințul era un băiețaș vioi, îndemînatic și isteț, plăcut la vedere, mai cu seamă atunci cînd era pus alături de ființele palide și fără vlagă din palat. Ce de aparențe schimbătoare la nesfîrșit poate avea un singur om, chiar mai puțin însemnat, atunci cînd ele sînt iscate de bagheta magică a artei! Unii artiști cărora le-au fost încredințate drept subiect înfățișările unor personaje înalte n-au reușit să redea decît repetări monotone; aici însă, uniformul îmbobocește într-o lume miniaturală de plăzmuiri captivante.

Don Baltazar era un copil robust, care se dezvolta rapid. „Scrieți înălțimilor lor — încredința guvernanta lui, contesa Olivares, la numai zece zile după naștere pe solul Savoiei — că cei mici ai Domniilor lor au un verișor cît se poate de aprig și viteaz".

Copilul. Atunci cînd la 7 martie 1632, prințul a fost aclamat, în S. Geronimo del Prado, de infante, cler, nobili și de consiliul Castiliei, a stat timp de patru ceasuri încremenit în scăunelul lui, fără să plîngă, să adoarmă ori să aibă vreo atitudine nepotrivită cu solemnitatea. Diplomații au considerat faptul ca o dovadă timpurie a unei străvechi demnități spaniole. Calderón zugrăvește ceremonia în *La banda y la flor*. Velázquez, la rîndul său a schițat interiorul bisericii, poate în vederea redării acelei solemnități.

Potrivit lui Cean, Velázquez a portretizat copilul chiar în anul întoarcerii sale de la Roma; într-o piesă de dosar din anul 1634 i se trece în socoteală un astfel de portret. Din aceeași perioadă provine și tabloul de la *Castle Howard*, denumit

Scanned with OKEN Scanner

mai de mult „prințul de Parma", atribuit multă vreme lui Correggio. Poate că de la Parma ajunsese în galeria Orleans. Waagen a fost primul care și-a dat seama că de fapt este un Velázquez.

Părinții, în nespusa lor fericire, doreau să i se facă un portret iar pictorul de casă s-a asociat cu multă plăcere acestei idei. Băiețelul i-a fost cît se poate de supus. În tablou el se ține nițel lăsat spre spate, îmbrăcat în costumul lui de copil, lung pînă la podea și oarecum sferic ca formă, brodat cu aur și verde-închis la culoare. Căpșorul e blond iar părul de culoarea inului e piptănat cu zulufi doar pe la tîmple; o lumină blîndă îi scaldă fața iar ochii deocamdată fără expresie, a căror culoare brună e moștenită de la mamă, conferă acelei palide coji de ou o notă de vioiciune. Acest embrion al unui chip uman este așezat pe un guler dantelat, sub care în loc de bavetă se află un micuț pieptar din oțel prevestitor al viitoarelor armuri. Mîna stîngă se sprijină pe săbiuță, însă dreapta ține strîns bastonul de comandă, cu o apucătură demnă de un moștenitor al tronului, cu toate că deocamdată nu-l folosește decît în chip de băț; această primă atitudine regească a sa era o poziție riguroasă de drepți.

Păpușa aceasta strălucitoare și blondă se scaldă într-o undă amplă de un roșu regal magnific; deasupra o perdea purpurie, în spate tonul mai întunecat al tapetului, iar pe jos, un covor cu înfloriturî negre; pe covor se află o pernă roșie drept suport pentru pălăria din catifea neagră, cu banderolă aurie și panaș alb. Asupra lui, e roșie doar eșarfa.

Înaintea sa pășește un pitic îmbrăcat tot într-un costum de culoare întunecată, verde cu un șorț mare și alb dinainte. Acesta își îndeamnă stăpînul să-l urmeze cu un clopoțel de argint pe care-l ține asemenea unei baghete de herald, iar în mîna cealaltă are un măr. Își întoarce capul gros fiindcă înălțimea sa nu a binevoit să-i acorde atenție, cel puțin aceasta reiese din atitudinea apatică a prințului, care nu ține seama de ispititoarele sunete ale clopoțelului. Acest cîine credincios cu

chip de om are o figură de copil degenerat; fruntea e proeminentă, ochii bulbucați, nasul cîrn și buzele răsfrînte. Umbre întunecate îi reliefează puternic înfățișarea. Așa erau preferințele privitoare la companionii de aceeași vîrstă. Atunci cînd prințișorul se juca în grădinile contelui-duce, contesa Olivares îl întovărășea cu copii aduși din stradă.

Silueta copilului mai poate fi văzută într-un tablou la *Standish Gallery* (1853) în care se ține singur, îmbrăcat de astă dată într-o rochiță din mătase brodată cu fir de argint; acum tabloul se află la Hertford House însoțit de alte două tablouri ale prințului. Culoarea roșie din preajmă a fost eliminată. Ca să se creeze figurii, deschisă la culoare, un fond cît mai întunecat, artistul a ridicat partea din dreapta a perdelei ce se lăsa pînă la covor. Draperia, perna brodată cu aur, pălăria cu panaș, întreaga ambianță ceremonioasă în discrepanță cu mica făptură cam nătîngă creează un ansamblu destul de comic.

Micul călăreț. Olivares și soția sa, îngrijorați ca nu cumva această plămadă proaspătă să încapă în mîini străine, s-au dedicat cu mult zel educației cuvenite unui asemenea rang. Uneori seara ministrul distra pe copil în crescătoria de fazani care mai tîrziu urma să devină castelul *Buen Retiro*. Să ne imaginăm importantul personaj, strîmb din spate și cu capul gros acoperit de peruca de vulpe, făcînd ghidușii copilului ! Într-al cincilea an prințul era în stare să primească soli în audiență și să rostească fără îndemn cele cîteva răspunsuri protocolare învățate de la gheboasa lui guvernantă.

Nepotul lui Henric al IV-lea dădea dovadă de o iscusință precoce în exercițiile cavalerești. Tatăl și-a recunoscut, cu multă încîntare, propria sa imagine în el. Scria adesea fratelui său Ferdinand despre însușirile promițătoare ale moștenitorului, iar unchiul îi trimitea daruri încurajatoare, ca de pildă din Lombardia, în anul 1633, o armură, doi ogari pitici (*galguillos enanos*) „cu mare faimă printre curteni

Scanned with OKEN Scanner

atît pe cîmp cît și în casă", precum și un armăsar ponei ce-i putea fi de folos și la deprinderea echitației. Pe acesta îl descrie drept „un diavol împielițat (*diabollo*); după ce i-ai pus zăbala trebuie să-i tragi cîteva lovituri bune de bici să prindă frică, altfel ar face urît (*malos abrazos*); după aceea merge ca un cățeluș". Poate că este tocmai poneiul din tabloul în care vedem pe prinț executînd primele figuri de înaltă școală de echitație. În Andaluzia era lucru obișnuit să vezi copii călare. În scrierile lui Guzman de Alfarache citim că la Cordoba, Sevilla, Xeres, copiii sînt luați din leagăn și așezați de-a dreptul în șa.

Două schițe îl înfățișează pe Don Baltazar în manej în chip de școlar începător; ambele se află în colecții engleze. Prima, de mai mici dimensiuni, mai frumoasă și mai bogată în personaje, aparține lui Sir Richard Wallace. A fost pictată ca *recuerdo** pentru primul său specimen al „Școlilor de pretutindeni". La capătul pistei se zărește zidul gol al unei case; probabil grajdurile din piața palatului. Deasupra clădirii se înalță un fel de turn cu adăpost pentru porumbei; mai jos un balcon în care se află două doamne și un pitic. Jos, de-a lungul zidului, stau în șir vreo zece personaje, dintre care două călare. La mijloc se distinge cu greu un fel de lectică mare, roșie. În partea dreaptă pe o pistă îngustă bordată cu scînduri deasupra cărora stau niște privitori, trece un călăreț urmat de scutierul său. În prim plan, la stînga, în chip de personaj principal, mult mai distinct înfățișat în comparație cu ceilalți și oarecum în umbră, se află prințul în vîrstă cam de patru ani, călare pe rotofeiul său ponei murg, executînd într-o poziție împecabilă, o cabrare perfectă. În tunică neagră, cu pălărie cu panaș mare alb, care-i umbrește ochii și fruntea, o eșarfă roz și brațul pe coapsă, se întoarce triumfător. *Très cranement* — este de părere W. Burger — absolut ca un om mare: *calme sur un cheval fougueux*. În fața lui, la stînga, se află instructorul de călărie, un bătrîn

* Amintire

uscăţiv, iar lîngă acesta un pitic firav cu o cravaşă în mînă; în spatele calului alt pitic, mai gras de astă dată, se ocupă de dirijarea calului. Pentru a conferi spaţiului mai multă lărgime, artistul a plasat în faţă, în colţul din dreapta, încă un cavaler, cu chipul întors către manej. În partea stîngă, în dreptul piticului şi deasupra lui, se zăreşte o trăsură de a cărei bagdadie se reazemă un lacheu.

Personajele descrise precum şi altele aflate în tablou sînt pictate din puţine trăsături într-o culoare cenuşie transparentă, aidoma unor umbre, mai totul în alb şi negru. Fără întruchipări precise, cu greu îşi poate exprima un pictor intenţiile în culori. Pămîntul, zidurile, cerul, nu se deosebesc prea mult unele de altele. Ca şi cum ai privi într-o cameră obscură în care vezi mişcînd doar umbrele, sau la o carte poştală pe care se reliefează trecătorii. Cu atît mai mult se detaşează micul călăreţ de celelalte personaje în această ambianţă diafană. Parcă te simţi transpus în intimitatea sensibilităţii picturale. „Tabloul evidenţiază de minune talentul maestrului".

Compoziţia a fost reluată cîţiva ani mai tîrziu, în dimensiuni mai mari, cu o serie de modificări. Prinţul încalecă un cal bălţat. De astă dată, la balconul clădirii roşii cu acoperiş de ţiglă gri, se ivesc părinţii. Se pot distinge bine trăsăturile şi costumul lui Filip, în tunică neagră, pălărie cu pană şi cizme lungi din piele, precum şi Isabela însoţită de mica infantă; la mijloc, în spatele lor, se află două doamne, dintre care una în straie de călugăriţă. Lîngă bătrînul instructor se află Olivares, cu pălăria în mîna stîngă, îmbrăcat cu pantaloni bufanţi, ciorapi lungi şi pantofi; poartă şi eşarfa. El se află aici în chip de *cavallerizo mayor* al prinţului; administratorul manejului îl întîmpină şi îi oferă o lance; îndărătul lui stă într-o atitudine umilă de aşteptare, un bărbat chel cu urechi clăpăuge şi cu guler alb din dantelă. Personajele sînt redate tot schematic, însă se disting mai bine, fiind armonizate pe mai multe planuri către adîncime. Dacă Velázquez ar mai fi conce-

Scanned with OKEN Scanner

put şi executat astfel de mici tablouri, şcoala spaniolă s-ar fi îmbogăţit cu piese de cabinet care ar fi putut să rivalizeze cu oricare altele.

Din colecţia Welbore Ellis Agar tabloul a ajuns în anul 1806 în cea a lui Earl of Grosvenor. Să fie cumva acela mult preţuit care se afla în vremea lui Palomino în posesia nepotului conteluiduce, *marqués-ul* Heliche? După spusele lui, ar trebui să ne gîndim la o pînză mult mai mare. De fapt din acest nucleu ar fi putut să iasă un tablou magnific. El constituie un preludiu la menine şi este un tablou pereche, sub cer deschis, cu acela care îl reprezintă pe prinţ într-un interior.

Marele portret ecvestru al prinţului cu calul la galop, ne înfăţişează roadele educaţiei dată acestuia de ducele-instructor de echitaţie.

Micul vînător. Am aflat încă mai demult, de faptul că prinţul în vîrstă doar de şase ani, fusese şi el pictat în costum reglementar de vînătoare cu cîini alături, odată cu tatăl şi unchiul său. Căpşorul delicat şi rotund de copil se transformase într-unul de băieţandru vîrtos, cu trăsături avantajos modificate de aerul tare al sierrei, al unui tinerel călit în expediţiile vînătoreşti prin vastele domenii cu rîpe sălbatice. Acela care privea la omuleţul mîndru şi viteaz, era îndemnat să creadă că vechea spiţă s-a mai împrospătat. Amestecul cu sîngele francez dăduse încă din vremea bunicului oarecari rezultate, în orice caz mai bune decît căsătoriile între rude foarte apropiate. Don Baltazar aducea mai mult cu maica sa de neam bourbonic, a cărei fire vioae, ochi întunecaţi şi gură frumos modelată, le regăsim la el. Că de această dată vînătoarea nu mai era o simplă mascaradă, ne-o arată cronica de curte. Într-al noulea an de viaţă prinţul a reuşit să treacă examene vînătoreşti demne de invidia unui om matur. În luna ianuarie 1638 el a doborît cu o lovitură de flintă bine ţintită un mistreţ în paraginile cele mai sălbatice ale munţilor; glonţul l-a străpuns mortal. În acelaşi an, la o *Corrida de*

*novillos**, a nimerit un taur drept în frunte din balconul în care ședea, cu pușca sprijinită pe umărul unui vînător. În amintirea celor două lovituri măiestre a fost gravată o stampă de către Cornelius Galle la Bruxelles, în care prințul este înfățișat cu animalele doborîte la picioare, înmînînd flinta lui Alonso Martinez.

Unchiul Ferdinand scria cu această ocazie de la Bruxelles (6 aprilie 1638): „Nu mă mir că maiestatea voastră este atît de încîntată (*caduco*), după cum ați binevoit să-mi istorisiți, de loviturile prințului; doar la simpla lor relatare am plîns de bucurie cînd am citit despre atîta prezență de spirit și îndemînare (*desembarazo y buen mana*); chiar și prințul Tomasso (de Savoia) a fost uimit că la o vîrstă atît de fragedă s-a încumetat să tragă într-un mistreț".

O reluare a tabloului, pînă atunci încă nemenționată, a apărut mai întîi la expoziția spaniolă de la Londra din anul 1895 și apoi în 1901. Pictura (în posesia marchizului de Bristol) a făcut vîlvă la timpul respectiv și a dat impresia unui original. Stejarul din planul apropiat lipsește, ținuta este întru cîtva mai uniform cenușie, peisajul muntos mai sălbatic și mai prăpăstios. Ogarul, care în tabloul de la Prado nu era prins în cadru decît profilul, apare în întregime împreună cu încă un cîine de aceeași rasă; probabil cei doi cîini pe care unchiul său îi trimisese din Italia în 1633. Poate că era tocmai tabloul pictat anume pentru el și trimis în dar în Flandra. În primăvara anului 1639 parvine de la Bruxelles o scrisoare de mulțumire. „Portretul prințului, pe care Dumnezeu să-l aibă în pază, este splendid și am fost ca nebun (*loco*) de bucurie; sărut mîinile maiestății voastre pentru această amintire precum și pentru favorul pe care mi-l acordați printr-un asemenea dar. Dumnezeu să-l apere, este un copil drăgălaș (*lindo muchacho*)". Tabloul îl înfățișează pe băiețelul vînător în mijlocul desișului muntos. Dinapoia brațului stîng se zărește în de-

* Corida de tauri tineri

Scanned with OKEN Scanner

părtare o cetate în plină lumină, în jurul căreia se află o porțiune de pădure brun-întunecat-verzuie. Mai departe, în zare, se vede încă o fortăreață cu foișor.

Micul pretendent la însurătoare. Acolo unde nădejdea moștenirii tronului se reazemă doar pe o singură persoană, se are în vedere alegerea unei mirese chiar din primele zile ale nașterii ... Cînd D. Baltazar s-a apropiat de al zecelea an de viață, vîrsta la care odinioară tatăl său se logodise cu Isabela de Bourbon, portretul său a fost trimis unor curți princiare prietene. Astfel el apare, cînd în costum negru de ceremonie, cînd în armură războinică. Demnă de remarcat este varietatea expresiei. Atunci cînd exercițiile din *gineta*, aventurile din domeniile de la Prado ori ținuta cavalerească îl preschimbau într-un copil viteaz, o scînteie din personalitatea celui de al patrulea Henric părea că se redeșteaptă într-însul; redevenea însă un băiețel obișnuit, apatic și dezgustat, atunci cînd era prezentat în catifele și mătăsuri. Atmosfera palatului, educația printre doamne de curte, protocolul înăbușitor, i se recunosc pe trăsăturile feței, fără duh și poftă de viață.

Pînă în al paisprezecelea an el a trăit, spre necazul lui, doar printre femei și călugări. Pretutindeni, chiar și în străinătate se vorbea despre aceasta; în „Istoria ilustrată a lumii" de Hiob Ludolf se afla în chip de pildă pentru o asemenea educație o gravură în aramă în care prințul este înfățișat dănțuind cu domnișoarele de la Curte. Cu toate acestea în programul de instruire erau prevăzute și lecții de umanioare; dascălul său D. Juan de Isassi Idiaquez îi lăuda capacitatea de asimilare; în anul 1641 acesta a tipărit o relatare cu titlul „Cornul abundenței" despre examenul susținut de copil în prezența tatălui, a lui Olivares și a altor domni de la Curte. După cîteva luni urmează o nouă verificare, de această dată în prezența nunțiului, care-i pune întrebări de retorică, și a trimisului danez căruia copilul îi vorbește despre geografia Danemarcii. Severul părinte care asista

Scanned with OKEN Scanner

plin de emoție, la probele sportive ale fiului său îi considera performanțele în latină și istorie caraghioase și făcea mare haz de ele. Cînd însă dascălul a îndrăznit să comunice regelui că ar fi sosit timpul să-l inițieze și în afacerile de stat, tînărul a refuzat mulțumindu-i :„El n-ar dori să intervină în treburi în care nici înaintașii săi nu s-ar fi amestecat". De pe acum se auzeau voci care vorbeau cu îngrijorare de viitor.

Portretul de la Viena, în care prințul este înfățișat în întregime, face parte din categoria portretelor trimise în dar. Logodna sa cu Maria Ana, fiica mătușii lui Maria și a împăratului Ferdinand al III-lea, fusese de mult plănuită cu toate că nu a fost hotărîtă și anunțată decît în anul 1646. Portretul ne înfățișează un personaj înveșmîntat în negru pe un bogat fond purpuriu; poartă o tunică neagră de catifea cu fireturi țesute cu fir de argint, bandulieră dintr-un material argintiu, manța scurtă neagră, iar mîna stîngă o sprijină pe spadă. Cu mîna dreaptă ține spătarul scaunului tapisat în roșu iar fața de masă și perdeaua sînt tot roșii. Pe masă se află pălăria cu boruri largi. Deasupra *golillei* scrobite pare un chip indiferent, chiar posac. Aceeași poză este reluată ca portret-bust și în pictura care a devenit cunoscută grație expoziției de la Manchester, pînză ce aparținuse colonelului Hugh Baillie, precum și în elogiatul tablou al galeriei Hartford, care provine din colecția Wells. Înfățișarea înveșmîntată într-o tunică de culoare verde-închis, care izbește ochiul prin saturația culorii, considerată de unii de un tip tițianic, nu oferă o impresie prea convingătoare. Masa de culoare maronie a solului și a cerului comportă cracheluri adînci, ba chiar cocoloașe dezagregate, modificată în plus și de tonul auriu al vernisului. În spatele copilului se află o casetă îmbrăcată în catifea roșie, care potrivit lui Stirling , este pereche cu dulăpiorul de toaletă pe care i l-a oferit Filip al IV-lea prințului de Wales.

Trimisul toscan scrie la 31 decembrie 1639: „A fost executat un portret al marelui duce, în armură de mare pompă, și trimis în Anglia, ca și cum

Scanned with OKEN Scanner

logodna cu prințesa din partea locului ar fi iminentă. Cu toate acestea mulți sînt de părere că lucrul a fost îndeplinit doar pentru a menține cheful și speranțele regelui". Într-adevăr, în cunoscutul catalog al colecțiilor lui Charles I apare: *The picture of the now Prince of Spain*; aceeași mențiune se află și în documentele licitațiilor din epoca republicii. De curînd a ieșit la iveală, făcut sul în castelul Windsor, un portret ce corespunde cu menționata descriere a lui Serrano a fost expus într-o încăpere a palatului Buckingham.

De astă dată avem de-a face cu un băiețel vioi care poartă armura de cavaler și pinteni de aur plin de mîndrie; chipul îi este pictat într-o tonalitate bălaie și privirea plină de viață parcă întreabă: Nu-i așa că-mi vine bine? Piciorul drept așezat mult în față, conferă poziției o notă de îndrăzneală; în mîna dreaptă ține bastonul de comandă iar stînga, înmănușată în oțel, se sprijină de mînerul spadei. Gulerul larg de dantelă, eșarfa trandafirie brodată cu aur, luciul metalic provoacă un efect de splendoare princiară pe fondul întunecat, între purpuriul scaunului, al perdelei și al mesei. O piesă în totală opoziție cu portretul ecvestru; acolo luciul vaporos, repartizat egal, al cerului deschis, aici tonul cald, saturat, al interiorului, cu jocul larg al luminilor de reflex argintiu și auriu al metalelor și țesăturilor.

Pictura este alterată de vernisul învechit, care îngroașe partea inferioară, cu toate că și acum poate fi recunoscută sub petele de vopsea siguranța mîinii de meșter. Tabloul amintește de portretul tatălui său de la Hamptoncourt, dăruit de asemenea lui Carol Stuart.

O reluare a portretului se află în secția spaniolă a galeriei de la Haga; ea provine din colecția regelui Wilhelm al II-lea, iar urma ei poate fi luată pînă în colecțiile Rainier (1821). În acest tablou însă, o anumită notă aspră și seacă strică pînă și chipul. Fondul este de o culoare cenușiu deschis, care bate în verde. Prințul se află în mijlocul unei diagonale ce pornește din dosul scaunului din stînga către masa din dreapta în față, al

Scanned with OKEN Scanner

cărei acoperămînt roșu parcă dă să scape din suprafața tabloului; micuțul general are nevoie de spațiu. Pictorul a împins perdeaua tocmai către margine. Unor astfel de replici confecționate pentru a fi trimise în dar li s-au impus uneori aranjamente nu tocmai fericite, conforme cu protocolul, un fel de compromis între scena de vînătoare și cea de ceremonial. De exemplu, prințul stă în fața unei ferestre cu balcon de unde se zăresc domeniile de vînătoare împădurite cu plantații de goruni, iar în fund șiruri de munți. O bonetă de vînătoare și o eșarfă zac pe o pernă greoaie aflată pe podea; prințul poartă un costum negru de ceremonie, cu spadă, și își sprijină mîna dreaptă de astă dată pe pușcă; îl umbrește o perdea roșie cu vîrf triunghiular ce atîrnă nefiresc.

O asemenea pictură de atelier este și tabloul din galeria Prado. Ornamentația este lipsită de imaginație, pasta săracă, iar trăsăturile feței sînt executate stîngaci. Tabloul pe care-l posedă ducele de Abercorn (achiziționat în 1837 de Sir George Warrender cu 410 lire sterline) este destul de nereușit iar exemplarul marchizului de Bristol este o copie de atelier fără semnificație, mai cu seamă în ceea ce privește figura.

Atunci cînd, într-al cincisprezecelea an de viață al prințului, cei de la Curte și-au adus în sfîrșit aminte că viitorul „cel mai însemnat rege al lumii" trebuie să aibă o idee și despre treburile statului, acesta a fost invitat să ia parte la consilii. Pentru ca să-și facă o imagine și despre înțelepciunea politică a bunicului (*el prudente*) părintele l-a luat pentru prima oară cu el la Escorial, unde i-a arătat „minunea unică a lumii". Prințul obține acum atestatul său de Curte (*familia*) și răsuflă ușurat că a scăpat din claustrarea palatului. Cînd, curînd după acea, în iunie 1646, se anunță oficial logodna sa cu Maria Ana de Austria iar tînărul mire își însoțește tatăl prin zonele de luptă, un poet de Curte îl prezintă ca pe „un nou Adonis al unei Venus germane, ce trece ușor cu lancea în mînă, pe cît de viteaz pe atît de frumos (*arrisgado como bello*)". Aceasta este vîrsta potri-

Scanned with OKEN Scanner

vit menţiunii, de paisprezece ani, la care poate fi recunoscut în gravura lui Juan de Noort din ades pomenita carte cinegetică, dedicată lui. E delicat la chip şi simpatic doar gura are trăsătura dizgraţioasă a familiei, mai accentuată decît în oricare alt portret.

Este posibil ca portretul de la Prado să-l înfăţişeze în ultimul său an de viaţă. Acesta se potriveşte întru totul cu cele ale tatălui şi unchiului, pictate cu douăzeci de ani în urmă. Pozează întors spre dreapta, înveşmîntat într-un costum de Curte cu mantia scurtă, sever şi negru, cu mîna stîngă sprijinită de spătarul roşu al scaunului, asupra căruia coboară o parte din perdea; în mîna dreaptă, lăsată, ţine pălăria în care se află cealaltă mănuşă. Chipul armonios este bine precizat pe fondul întunecat; fruntea e limpede, tenul ars de soare, ochii bruni fără licăr şi umbrele oarecum mate. Un tablou banal care nu atrage atenţia. Micuţul călăreţ iscusit, sprintenul vînător, pare a fi pe cale să devină un moştenitor de tron mediocru. Participarea lui Velázquez la execuţie trebuie că a fost neînsemnată, cu toate că nici maniera lui Mazo nu este de recunoscut.

La puţină vreme după *logodna* de care s-a vorbit mai sus, în ziua cînd se împlineau doi ani de la moartea mamei sale (5 octombrie) prinţul a răcit la jocul de pelotă în arena de la Saragosa, şi pe ziua de nouă, cu toată asistenţa medicilor spanioli, frigurile au pus capăt tinerei sale vieţi. Atunci cînd bolnavul a văzut feţele deznădăjduite din jur, a întrebat dacă nu cumva a fost pierdută Lerida. La răspunsul liniştitor pe care l-a primit, el a replicat: Atunci înseamnă că eu stau foarte prost ... Inima i-a fost aşezată în dreptul evangheliei din altar. Cînd secretarul regelui a fost nevoit să comunice guvernatorilor ştirea, i-a înţepenit mîna şi lacrimi mari i s-au rostogolit pe hîrtie. Tatăl, el însuşi, i-a luat atunci pana din mînă şi a scris depeşa către Leganés. Se scursese abia un ceas de la moarte. Giustiniani pretinde că regele ar fi avut alte ocazii mai potrivite să-şi arate stăpînirea de sine. El scria: „*Marqués*,

Scanned with OKEN Scanner

noi oamenii trebuie să ne lăsăm în voia Domnului, iar eu şi mai mult decît alţii. Dumnezeu a vrut să-mi cheme fiul la el, nu-i nici o oră de atunci. A mea este acum durerea pe care v-o puteţi închipui la o astfel de pierdere; dar şi întreaga umilinţă faţă de voia celui de sus, precum şi curajul şi voinţa de a îngriji de soarta provinciilor mele, fiindcă şi ele sînt copiii mei, şi dacă am pierdut unul trebuie să-i păstrăm pe ceilalţi, iar eu vă cer să nu slăbiţi în luptă pînă la despresurarea Leridei, aşa cum nădăjduiesc că va da domnul; de aici vă vom da ajutor după puteri".

Odată cu acest deces o soartă crudă s-a abătut asupra dinastiei şi a monarhiei. Cincisprezece ani mai tîrziu, domnitorul doborît de boală şi de bătrîneţe, a mai avut un fiu care a fost botezat tot cu numele de Carlos. Înfăţişarea sleită a acestuia, tot atît de des evocată de pictori, nu este decît o apariţie jalnică în comparaţie cu celălalt băieţel plin de o mare poftă de a trăi. Sarcinile pe care acela le îndeplinea cu plăcere şi îndemînare l-au copleşit pe acesta, pe al cărui cap amărît, potrivit mai degrabă cu gluga monahală, a fost aşezată coroana încă din al patrulea an de viaţă. O mlădiţă roasă de vierme în plină floare, unul, un fruct uscat încă din sămînţă, celălalt.

SFÎRŞITUL CONTELUI-DUCE

La cel puţin trei dintre portretele lui Olivares din ultimii ani ai puterii sale, Velázquez are o contribuţie mai mult sau mai puţin însemnată; lor li se mai adaugă încă trei ori patru gravuri, dintre care două îi sînt atribuite chiar lui, precum şi mai multe copii.

Crearea lor după moartea ministrului (ianuarie 1643) este exclusă. Bineînţeles că cererea ori oferta înfăţişării sale deloc plăcută luase sfîrşit în condiţiile unei repulsii generale şi durabile, de care era legată amintirea lui. Dat fiind însă fap-

tul că, cu greu ar fi pozat altcuiva decît favoritului său și ținîndu-se cont de viața lui foarte ocupată, mai mult sau mai puțin sincerii săi admiratori probabil că se adresau pictorului, poate că și Olivares el însuși, atunci cînd portretul lui urma să fie dăruit cuiva. În acest caz se executau replici după vreo schiță sau un original păstrat la palat.

Aceste portrete comportă tot felul de nuanțe în expresie și tonalitate; ministrul apare fie în întregime, fie pe jumătate, ori doar bust; contururile, trăsăturile, modelarea, detaliile sînt la toate aceleași. Nu sînt totuși în stare să identific modelul inițial printre exemplarele ce ne mai stau astăzi la dispoziție. Nici măcar originalul gravurii lui Hermann Paneel nu mai este cunoscut. În Germania există o replică bine pictată și anume portretul provenit de la Modena care se află acum în galeria de la Dresda. Ministrul, cu marea cruce verde a ordinului Alcantara cusută pe veșmînt și pe mantie, se află în partea dreaptă a cadrului; el primește ori înmînează o scrisoare. Figura, ușor îmbujorată, alungă orice notă întunecată și se potrivește circumstanței. În dreptul centurii cheia de aur este bine precizată. Repictarea perucii, înainte conturată mai larg și mai adînc, vorbește împotriva unei cópii. Mîna întinsă cu reflexele ei calde este, pentru acea perioadă, foarte amănunțit executată. Tușa și modelarea trăsăturilor caracteristice luminii par autentice. Ochiul capătă o privire sticloasă prin luciul corneei ce se amestecă cu albul globului ocular. Conturul mantiei este reluat în ambele părți de linii late, tremurate, parcă în scopul vreunui efect stereoscopic.

Portretul bust de la Ermitaj este pictat cu mult brio, aproape monocrom, într-un ton palid, pămîntiu, care dă impresia unui om prins de friguri. Crucea este sugerată doar în gri, iar irisul ochilor este brun. Văzută de aproape, fața nu constă decît din valori luminoase și întunecate, trasate de o pensulă plină, lată. Expresia este respingătoare, însă mîna maestrului de necontestat.

Scanned with OKEN Scanner

La fel arată și într-un portret în înfățișare întreagă îmbrăcat în costum de Curte din catifea neagră, tablou vîndut din colecția regelui Wilhelm al Olandei împreună cu cel al lui Filip al IV-lea la prețul de 38.500 de guldeni, dar care a atins la licitația Lapeyriere de la Paris, din 1825 doar 11.520 de franci.

Acest tablou, oarecum supraapreciat, nu poate fi considerat decît ca o lucrare de atelier. Poziția precum și obiectele din jur se potrivesc cu cele din portretele anilor douăzeci; doar chipul este al unui om de cincizeci; tenul este asemănător celui din portretul de la Dresda, însă mai strălucitor. Privirea irascibilă și dezechilibrată parcă stă să plîngă. Din „caracterul nobilului de viță veche, al favoritului lingușitor și abilului politician" (Stirling) n-a mai rămas nici pic de urmă.

Ce aer nefast a căpătat chipul aici! Pragul bătrîneții, munca istovitoare, emoțiile de care psihopatul era stăpînit în permanență îl schimbaseră în așa hal, încît te poartă gîndul că portretul a fost conceput de un spirit vrăjmaș, pentru a invedera tocmai acțiunile urîte puse mai tîrziu pe seama sa. Cu începere din anul nefericit 1640, și mai cu seamă din momentul în care vărul său Medina Sidonia uneltise împotriva lui, a putut fi observată o modificare a trăsăturilor și a culorilor feței, odată cu semnele unei dereglări mintale. Granzii nu-l mai numeau decît *El hombre triste**. Trăsăturile eroice care aminteau odinioară ambasadorului austriac de un imperator, făcuseră loc unora răvășite și buhăite; dinții începuseră să-i cadă, iar gura se făcuse pungă; bărbia se încovoiase ca la o babă, de unde și expresia crispată și perfidă a chipului. Pînă și ochii, mai retrași în orbite, erau parcă prinși în ghearele ridurilor din jur; privirea pîndește aidoma unei păsări de pradă și atunci cînd vroia să fie simpatică nu era decît falsă, ba chiar feroce. Mustața îngrijită, singurul lucru pe care pare că mai pune preț, ajunge pînă aproape de urechi, la vîrf cu cîte

---

* Bărbatul trist

Scanned with OKEN Scanner

un pămătuf. Dacă luăm în considerare în chip de cadru al acestei figuri și peruca deasă, roșcată, obținem cu adevărat un sinistru întreg. Acum arată mai degrabă cu unul dintre acei slugoi de Curte care, sub o mască de actor dubios, se ține doar de codoșlîcuri, de lovituri perfide ori de joc de cărți.

Se cuvine să amintim și de unele copii. Un portret-bust ce se afla în colecția „prințului păcii", a fost adus în Anglia de Buchanan și vîndut în anul 1814 lordului Landsdowne, portret pe care Waogen îl descrie ca fiind „foarte energic în expresie și cu măiestrie tratat"; într-un articol din publicația *Athenaeum* (1877, 27 ianuarie), un critic recunoaște în el chiar „veritabilul original al numeroaselor reluări", cu toate că descrierea pe care i-o face scutește pe cunoscător de osteneala de a-l mai examina. Nu este de fapt decît o confecție întunecată, pictată grosolan. Un alt portret pe care l-a adus cu sine generalul Meade, aflat altădată și în posesia lui Richard Ford, este mai bun; dar pictat tot în acea tonalitate greoaie și brună. În schimb, portretul miniatural păstrat la Escorial este mult mai demn de încredere. Foarte asemănător cu gravura lui Panneels; este pictat într-un ton gingaș și cald, conceput inițial pentru un cadru oval așezat însă apoi într-unul pătrat. Ultima oară se afla în sala Gasparini din palatul de la Madrid.

Trei mici gravuri pe aramă prezintă un interes deosebit. Prima, foarte reușită, este semnată de mai sus pomenitul gravor: Hermann Panneels cu data de 1638. Celelalte două, destinate probabil tot unor cărți dedicate ministrului, sînt doar exemplare de probă ale unor plăci nefinisate, care după dizgrație au fost date uitării. Și aici trăsăturile sînt redate în genul lui Velázquez, fapt datorită căruia gravurile i-au fost atribuite, artistul fiind astfel considerat drept un diletant în cele două maniere de a grava!

Stampa de la Biblioteca Națională de la Madrid reprezintă un bust cu calități plastice, așezat pe un postament îngust cu patru laturi; personajul

Scanned with OKEN Scanner

poartă armură iar mantia este petrecută peste umeri în felul roman. Ea este gravată cu haşuri iar chipul este redat prin trăsături aspre încrucişate de către un gravor mediocru, care îşi cunoaşte totuşi meseria.

Cea de a doua gravură provine din colecţia lui Cean Bermudez, care făcuse o notiţă pe dosul foii. Doar chipul este finisat cu puncte lucrate cu dăltiţa, iar peruca cu linii lungi, paralel unduitoare. Lucrătura chipului trădează, mai pregnant decît în prima stampă, o mînă exersată de gravor olandez. Expresia suspicioasă a figurii din gravura de la Madrid este totuşi mai firească. Cealaltă foaie a fost achiziţionată de von Werther pentru cabinetul de stampe din Berlin.

JULIANILLO

Un incident care a precedet dizgraţia ministrului, poate chiar grăbind-o, a lăsat o urmă şi în opera lui Velázquez. Exte vorba de portretul unui cavaler de circa treizeci de ani — fiul natural al lui Olivares. Încă în secolul trecut lordul Francis Egerton a văzut tabloul în colecţia Altamira; acelaşi lord l-a achiziţionat mai tîrziu (1837) la Londra cu preţul derizoriu de 17 lire şi 16 şilingi. Tabloul se află astăzi la *Bridgewater House*.

În anii furtunoşi ai tinereţii don Gaspar avusese o legătură amoroasă cu o femeie de o rară frumuseţe însă de rang inferior, Dona Isabel de Anversa, întreţinută *(amancebada)* în acea vreme de nobilul Francisco de Valcarcel care a luat asupra sa fructul acelor relaţii, recunoscînd copilul. Don Francisco era *Alcalde de casa y corte* adică unul dintre cei mai înalţi demnitari ai justiţiei, şi om însurat. Pe micuţul Julian însă l-a lăsat apoi în voia soartei. Acesta a cîntat pe străzile Madridului, a fost pajul arhiepiscopului de Sevilla, a ajuns cu flota pînă în Mexic unde a scăpat ca prin urechile acului de spînzurătoare, după ce lucrase ca muncitor agricol şi cerşise pe străzi. Apoi a participat ca simplu soldat la campaniile din Flandra

Scanned with OKEN Scanner

și Italia. Acum se întorsese în Spania și se căsătorise cu *una dama publica de la corte*, Leonor de Unzueta. Un veritabil roman de aventuri!

Olivares, care își pierduse în 1626 unica fiică, contesa Medina de las Torres, a ajuns în vara anului 1640 la concluzia că acest copil de întreținută i-ar putea fi de folos pentru realizarea dorinței, demult abandonată, de a lăsa averea și titlurile unui moștenitor care să-i poarte numele. Poate că a fost și o manifestare a instinctului patern; unii erau convinși că exista și o oarecare asemănare între ei. L-a adoptat pe tînăr aducînd faptul la cunoștință tuturor curților străine. A hotărît totodată să-i instituie majoratul de Olivares și titlul de San Lucar; pentru a lăsa acestui *prenda de yerros pasados**, precum îl denumea el potrivit cuvintelor venețianului N. Sagredo, „o mărturie a propriei sale măreții". Bătrîna ducesă era întru totul de acord: regele putea fi și mai ușor convins fiindcă în vremea aceea el însuși se ocupa de recunoașterea bastardului său Don Juan. Julianillo a fost instalat la *Buen Retiro*, a obținut un *estado*, a devenit *gentilhombre de la Camara* și ... camarad al prințului moștenitor! Olivares i-a schimbat numele de Julian, care în Spania amintea de odiosul apostat, într-unul cu o rezonanță mai potrivită, anume Enrique Felipe Guzman, „fiindcă doresc să fie demn de memoria tatălui meu și să împace totodată rătăcirile prea puțin stimabilei mele persoane". Întîmplarea făcea ca eroul romanului picaresc al lui Mateo Aleman, carte ce se afla în mai toate casele, să se cheme tot Guzman (de Alfarache), deoarece bunica acestuia desemnase printre numeroșii ei curtezani, drept tată prezumtiv al fiicei ei, pe purtătorul acestui vechi nume spaniol. Satira era deci gata scrisă. În aceeași localitate Alfarache, la Sevilla, Olivares poruncise să se construiască o mînăstire și o biserică, în care dorea să fie îngropat.

După ce soția, gonită la Sevilla, i-a murit tocmai la timp, ministrul l-a însurat cu prima doam-

---

* Chezășia greșelilor trecute

nă a palatului, Dona Juana Fernandez de Velasco, fiica condestabilului de Castilia, duce de Frias, menționînd totodată în contract că unirea se făcuse la dorință expresă a regelui. Nunta a avut loc la 28 mai 1642. Nuni le-au fost chiar perechea regală; regina le-a oferit în dar alcovul nupțial, o mobilă magnifică evaluată la 20.000 de ducați, în care ea însăși îl născuse pe prințul moștenitor. Cu această ocazie mîndra nobilime spaniolă a avut un comportament destul de bizar: după anunțarea căsătoriei, granzii și cardinalii Spaniei au adus tînărului Guzman omagiile lor în castelul *Buen Retiro*. Iar atunci cînd mirele a întors vizita protocolară trimisului toscan Pucci, în suita lui apăreau condestabilul, contele de Penaranda precum și o duzină de titulados. Ce mai avea oare de spus un biet pictor la toate acestea!

Velázquez a pictat pe urmașul Guzmanilor în costumul său cel nou cu mîna pe scutul de Alcantara. Pictorul însă era prea mîndru ca să se ostenească mai mult decît necesar; el îl pictează doar „cu o fărîmă de geniu", ba chiar îi așază oarecum mantauaîn dreptul feței. Superbele veșminte nou-nouțe le-a pictat un ucenic. Gustul parvenitului se observă și în culorile țipătoare pe care maestrul le evită deobicei; cu toate acestea i se recunoaște penelul chiar și în neglijența silnică a lucrăturii.

Personajul este un tînăr zvelt care amintește întrucîtva de frumusețea mamei; sprîncenele sînt accentuate și drepte, ochii bruni plăcuți, nările bine conturate, buza de sus groasă, roșie și proeminentă; o aparență pe care o au uneori nucșoarele seci din pricina prea marii bogății a rodului. Fruntea liberă este înaltă și îngustă, iar țeasta bombată amintește de cea a tatălui. El poartă un pieptar de piele iar din mînecile spintecate ale tunicii se revarsă altă pereche de mîneci largi și albe cu manșete late de dantelă; mai are și o eșarfă roșie, pantaloni bufanți și cizme lungi cu margini ornate. În mîna stîngă ține o pălărie împodobită cu pene de struț albe și albastre. Se spunea despre dînsul că se potrivește de minune rangului la care soarta l-a înălțat; veșmintele sînt

Scanned with OKEN Scanner

totuşi prea bătătoare la ochi. Aerele pe care şi le dă precum şi expresia deopotrivă amuzată şi jenată, nu este tocmai aceea a unui nobil. O perdea grea de culoare albastră cu broderii din fir de aur îi dă relief.

Waagen, plin de respect faţă de numele pictorului, considera că tabloul este pictat „într-un splendid ton cald-brun, limpede, cu mult zel şi magistral lucrat". Umbrele brune şi accentuate ale feţei sînt neobişnuite; mîinile, foarte mici, sînt pictate neglijent; cea care ţine însemnul ordinului arată ca o gheară, iar stînga pare doar un embrion.

Portretul de la Ermitaj, menţionat în capitolul precedent, îl înfăţişa pe atotputernicul marii monarhii într-o dispoziţie cît se poate de sumbră. Într-una din clipele sale de sinceritate, frecvente dealtfel, el însuşi spunea (asemenea lui Richard al III-lea): „N-am pe nimeni care să ţină la mine, nici în cămările regelui, şi nici în altă parte". Desfăşurarea potrivnică a războiului precum şi tentativa lui de a asigura statului mai multă coeziune i-au provocat căderea. Prăbuşirea a avut loc în anul 1640 ca urmare a revoltei din Catalonia, a invaziei francezilor, a pierderii Portugaliei şi a răzvrătirii casei de Braganza. Era „ca nebun" în acele zile (quasi impazzito); el însuşi a spus solului veneţian că se simţea aidoma unui condamnat la moarte atunci cînd Tarragona se afla în primejdie. Acelaşi Nicolo Sagredo considera pierderea Perpignanului, din august 1642, drept „lovitura de graţie".

Ministrul a fost din totdeauna convins că regina Isabela va fi o Esteră pentru el. Prăbuşirea inevitabilă a favoriţilor era o temă îndrăgită de scriitori; ea a constituit subiectul unora dintre cele mai inspirate creaţii ale lui Calderón, Tirso şi Alarron care, în *Corrales*-ul de la Madrid, probabil că îi răsunau în urechi ca un prohod. La 15 ianuarie 1643 a sosit şi ceasul cînd cupa favorurilor lui s-a prefăcut în cioburi; a primit din partea regelui un bilet care începea cu cuvintele: „Conte sînteţi conştient că aţi guvernat monarhia

mea spre paguba ei, lucru neîndoielnic acum şi pentru mine". Atunci cînd, în audienţa care a urmat, a încercat să se disculpe timp de o jumătate de oră, regele i-a spus fără ca măcar să-l privească. *No es mas tiempo Condé* (Acum e prea tîrziu, conte). El s-a retras în orăşelul Loeches. Probabil că aici a reflectat adesea, în preajma importantelor picturi ale lui Rubens din somptuoasa biserică a dominicanelor, la cuvintele pe care Calderón le pune în gura lui Wolsey în piesa *Schisma din Anglia*.

Que ayer maravilla fui
*y hoy sombra mia aun non soy?**

Nu primea pe nimeni, deoarece „nu doreşte să se arate abătut în faţa prietenilor şi nici să le dea prilej de întristare, iar faţă de alţii se teme să nu-şi iasă din fire". Atunci însă, cînd a dispus publicarea unei dezvinovăţiri vehemente s-a hotărît îndepărtarea lui din preajma Curţii. Contele Haro, nepotul său, i-a înmînat dispoziţia scrisă. La Sevilla nu voia să se întoarcă; şi-a ales drept reşedinţă orăşelul castilian Toro. În drumul său într-acolo s-a abătut pentru ultima oară şi pe la Madrid unde a participat la un serviciu divin în biserica de la Atocha şi a prînzit apoi la Pozuelo de Alarcon; aici, în Torre, l-au vizitat oficial Haro împreună cu mai mulţi domni de la Curte printre care se aflau bastardul Felipe şi alţi cavaleri. Olivares încărunţise şi arăta acum suferind şi foarte slăbit. Printre acei cavaleri se afla şi Velázquez. O asemenea vizită nu era deloc primejdioasă, deoarece regele căuta să-l cruţe; convingerea lumii era că monarhul ţinea încă la el. Atunci cînd în şedinţa consiliului de stat regele a anunţat modificarea sistemului de guvernare el a elogiat buna lui credinţă în slujba coroanei şi a întemeiat hotărîrea îndepărtării ministrului pe dorinţa de a fi pe plac poporului; de aici înainte va guverna fără privado. Olivares a murit la 20 iunie 1643. Fără să mai aştepte confirmarea

* Căci ieri minune am fost
iar azi nici umbra mea nu mai sînt?

Scanned with OKEN Scanner

zvonului, Quevedo, față de care ministrul păcătuise greu, i-a trimis o oraţie funebră în maniera sa tipică. În ea se arată cum ministrul săvîrșit bate pe la porţile celuilalt tărîm; mai întîi încearcă cheia de aur la poarta sfîntului Petru, însă abia la a treia poartă găsește un suveran dispus să-i acorde slujba de *privado**; aici îl întîmpină un alt nefericit de teapa lui, anume contele Julian.

Don Enrique a fost îndepărtat de la Curte și a murit în aceeași decadă; Doña Juana s-a retras la mînăstire, iar fiul lor a murit de mic.

QUEVEDO

Peste multe personalităţi, parte lipsite de importanţă iar altele auguste, se ridică mai bine cu un cap un bărbat pentru care și spaniolul modern, ce nu are, pentru Calderón de pildă, decît sentimente de veneraţie patriotică, și ale cărui cuvinte răsună și astăzi de undeva din depărtare, asemenea celor ale unui contemporan, Francisco Gomez de Quevedo y Villegas, un fiu al munţilor cum îi plăcea să se laude, născut la Burgos în 1580. A fost nu om mare, cu toate că s-a aruncat în mijlocul vîrtejurilor tulburi ale curentelor timpului și nu a fost scutit de decăderea gustului și moravurilor acelor vremi. Atașat vechilor idealuri naţionale, în adîncul inimii avea totuși spiritul realist și fantezia adesea „îmblînzită de cele vulgare". Pe de o parte răspîndește nemaiauzite adevăruri mari iar pe de alta zugrăvește (culoarea putea să o invidieze chiar Zola) drojdia societăţii spaniole, dospirile tulburi și furtunile sălbatice iscate în neîmblînzita sa inimă.

El însuși s-a descris drept: „Un om bun sortit răului; un nobil care urma să devină un om plin de forţă dar cu tot atîtea slăbiciuni, cu mintea dreaptă dar cu memorie slabă; puţin la înfăţișare și succes, vîndut diavolului, zălog lumii și tributar trupului; cu ochii și conștiinţa deschise; negru

* Favorit

la păr și gînduri, cu fruntea și gîndurile uriașe". Întrucît pe deasupra mai era și paralitic, cu picioarele cocîrjate (era denumit *el diablo cojuelo*)*, putem pricepe ușor înclinația lui spre satiric. Prin cinica amărăciune a zeflemelei sale, ca și prin forța de înțelegere, îl egalează pe Jonathan Swift; tot astfel și prin naufragiul vieții, doar că englezului i s-au tras necazurile din afară. Clericul de la St. Patrick și-a ratat aspirațiile din pricina unei alegorii destul de inofensive cu privire la partidele religioase, care a rănit însă sentimentele reginei Anne, Quevedo în schimb n-a stîrnit niciodată în mod serios suspiciunea Inchiziției, cu toate că scrierile sale erau pline de groaznice blasfemii.

Portretul lui lipsește din muzeul Prado, unde se află strînsă întreaga adunare asupra căreia și-a revărsat lumina adesea jignitoare; dar există încă, mai autentică în culoare și în ton decît a vreunui poet din vremea sa. Un desen remarcabil care-l înfățișează pe tînărul poet, schițat probabil pe viu, se află în galeria de portrete a lui Pacheco, din păcate fără text, în ediția Asensio la fila 48. Quevedo, el însuși, îl elogiază în *Parnasul* său.

Portretul pictat de Velázquez și descris de Palomino se afla, după cît se pare, în secolul trecut, în colecția lui D. Francisco Bruna la Sevilla, unde l-a zărit englezul Twiss. O copie grosolană a acestuia este expusă în Biblioteca națională din Madrid, iar o alta de și mai mică importanță se află în colecția José Madrazos, cunoscută astăzi datorită unei litografii de Camaron. Micuța figură cu ochelari din galeria La Caze, atribuită lui Murillo, nu reprezintă pe Quevedo. Forma capului este total diferită: fruntea e îngustă și retrasă cu proeminențe accentuate deasupra ochilor, iar nasul lung aduce cu cel al unei păsări de pradă.

Quevedo era un admirator al lui Velázquez; una dintre primele mărturii cunoscute care aparțin unui condei competent provine de la el și se află în capitolul dedicat „penelelor" din *Parnas*. Aici

---

* Diavolul care șchioapătă

Scanned with OKEN Scanner

îl pomenește pe pictor îndată după marii italieni. El descrie încă de pe atunci caracteristicile picturii lui Velázquez pe care alți autori le-au descoperit abia mult mai tîrziu, și anume: veridicul nu doar asemănarea; dizolvarea culorilor și perfecțiunea plastică a formelor, delicatețea pielii *(lo morbido)*, realismul; fidelitatea redării, măiestria lucrăturii precum și siguranța trăsăturilor de penel.

Tabloul de la Apsley House achiziționat de ducele de Wellington la Londra în anul 1841 trecea la acea vreme drept portretul unui avocat spaniol. Este imposibil să fi fost pictat după ultima încarcerare a scriitorului în beciurile San Marcos din Leon (1639—1643), deoarece atunci cînd a ieșit de acolo era un om zdrobit; el provine mai degrabă din epoca ascensiunii sale, atunci cînd devenise secretar al regelui (1632). Chipul, întors puțin către dreapta, este robust și îndesat, încadrat de un păr bogat; este zugrăvit într-un ton metalic strălucitor pe un fond brun întunecat ce se luminează ușor deasupra umărului drept, presărat cu mici pete luminoase.

Señor A. de Beruete care a examinat tabloul în compania portretistului său parizian, a contestat paternitatea lui Velázquez. Ambii au fost de acord că îi lipsește pecetea maestrului. Îndrăzneala de a-mi menține părerea asupra autenticității acestui tablou se trage de la o examinare a pînzei în expoziția de la Guildhall din iulie 1901, unde viața plină de har a acestor trăsături redate prin mijloace simple și fără pretenții, așa cum numai un pictor de talia lui Velázquez o putea face, m-a impresionat mai mult ca oricînd. Bineînțeles că îi lipsește acea trăsătură de penel impresionistă, fără de care nu-l mai putem concepe pe Velázquez. Am văzut însă cît de înșelătoare poate fi uneori această aparență.

Quevedo ne-a lăsat o descriere umoristică în versuri a făpturii sale exterioare, oglinda forului său interior care corespunde întru totul cu portretul respectiv. Fruntea o are înaltă; la mijloc, sus, se adună întreaga lumină, iar de la rădăcina

Scanned with OKEN Scanner

nasului se ridică două riduri oblice, adînci; nu lipsesc nici două cicatrice orizontale. Poetul era mîndru de această frunte întinsă și senină.

Ochii se află dinapoia unor ochelari cu lentile mari și rotunde, a căror ramă așterne o umbră asupra feței. Căci acest observator sagace suferea încă din timpul studenției la universitatea din Alcalá, unde obținuse la cincisprezece ani diploma teologică, de o puternică miopie. Vederea și-o slăbise datorită poftei nesățioase de a citi (chiar și tipărituri orientale). Citea oriunde: la masă, în trăsură ori noaptea în pat; atunci cînd pleca la drum lua cu sine, într-o geantă de piele, cel puțin o sută de volume de formatul cel mai mic. Avea și apetitul, dar și puterea de asimilare a eruditului. Stilul lui strîns și sumbru, plin de aluzii ori întorsături neașteptate, este (asemenea aceluia al lui Hamann) un stil de cititor avid. Nu i se întîmpla ca lectura să-i umbrească discernămîntul. Așadar, ochelarii nu făceau parte, în cazul lui, din vanitoasa modă spaniolă a epocii.

Ochii lui sînt ochi mari, rotunzi și larg deschiși; într-un poem, Lerma îi descria limpezi, aidoma cristalului, iar el însuși „vioi și tulburi deopotrivă". Lipsiți de ochelari ochii sînt nesiguri, neghiobi, însă cu ochelarii dinainte, așa cum se remarcă în portret, au o privire pătrunzătoare, fermă și rece, foarte diferită de obișnuita privire laterală a celorlalte persoane reprezentative. Nu este privirea unui poet ori a unui filozof, ci mai degrabă a unui politician cunoscător de oameni, dinaintea căreia aparențele se destramă lăsînd la vedere cauzele reale; o privire răscolitoare, ironică, ca și gura dealtfel, care exprimă îndărătnicie și dispreț. Datorită reflexelor lentilelor privirea se ivește parcă dintr-un fond adînc și întunecos. Atunci cînd Osuna, protectorul și ruda sa spirituală, al cărui om de încredere fusese în timpul administrării Siciliei, a solicitat postul de guvernator al Neapolului, Don Francisco a fost acela care a dus la Curte ploconul de rigoare (30 000 de ducați); cu această ocazie el a văzut pe mai marii lumii „într-o tristă goliciune omenească".

Scanned with OKEN Scanner

În pofida acestei priviri de observator, chipul şi atitudinea capului evidenţiază un spirit de ripostă, propriu spadasinului (accentuat şi de cicatricele de pe frunte), al bărbatului cu replica promptă, plină de sarcasm. Nu-i lipsea darul curajului fizic şi nici al celui moral. Cititorii timpului erau probabil înfricoşaţi atunci cînd citeau versurile unor satirici romani reproduse de el *ad usum delfini** precum şi de alte asemenea fraze din *Monarquia de Christo* ori din viaţa lui M. Brutus, la a căror lectură asistaseră şi Don Filip şi Don Gaspar. Cu toate că era meşterul necontestat al linguşirilor irezistibile şi al camuflărilor diplomatice de adevăruri delicate, ca un bun poet de Curte ce era, „cuvîntul liber" făcea parte din temperamentul său constitutiv; experienţa şi cultura uriaşă îi confereau competenţa să „exprime unele adevăruri" care nu puteau fi date în vileag prin discursuri ori în publicaţii. El n-a trecut numai prin băncile universităţilor, dar şi prin şcoala mai dificilă a vieţii. Faptul că un asemenea om a putut rămîne la Curte pînă în al şaizecelea an al vieţii sale, dovedeşte încă odată cu despotismul lui Filip al IV-lea nu era deloc meschin. Acesta a fost nevoit să-l audă spunînd că un rege care se lasă guvernat de alţii nu este decît o mănuşă.

Părul negru (cu sprîncene roşcate — *rojas*) se lasă unduitor adînc pe lîngă chip, acoperind urechile, iar deasupra frunţii e ridicat. Este plin de fire cărunte şi cam zbîrlit, aidoma unui lan bătut de furtună. Capul stă pe umeri puternici, deasupra unui piept larg. Nările nervoase îi evidenţiază temperamentul; este incontestabil că flacăra jucăuşă şi spiritul său apar în portret doar într-o formă latentă, fiindcă numai un cunoscător va putea să bănuiască în această suprafaţă aparent lipsită de expresie, urmele furtunilor provocate

---

* Pentru uzul Delfinului. Menţiune pe ediţiile din clasicii latini întocmite de Bossuet şi Huet pentru fiul lui Ludovic al XIV-lea, ediţii din care erau omise pasajele licenţioase; în sens ironic, ediţie prescurtată, epurată.

Scanned with OKEN Scanner

de patimi, frămîntările minţii precum şi lupta aprigă dusă permanent de el. Iluminarea este şi ea adecvată: de la distanţă nu vezi decît un chip care se iveşte doar în parte din întuneric; el a devenit vizibil abia după o restaurare reuşită, executată de curînd.

Caracterul acesta reiese şi mai bine în evidenţă în remarcabilul bust de teracotă din Biblioteca naţională. Persoana care ar fi putut să execute acolo un asemenea bust constituia o enigmă pentru madrileni. Cu toţii pomeneau de Alonso Cano; în lucrările plastice ale acestuia nu se află însă nimic asemănător acelui gen. Iar dacă Alonso Cano ar fi cunoscut atît de bine trăsăturile poetului, oare de ce a folosit pentru acel desen o schiţă a altuia! Se afirmă că bustul s-a aflat în palat şi că a fost dăruit bibliotecii de Filip al IV-lea. De ce oare Filip al IV-lea, care se înconjura de portretele unor bufoni, să-l fi surghiunit pe acela al unui satiric.? Chiar jignit de unele adevăruri amare, el iubea în schimb prea mult arta ca să nu fi apreciat acest portret din lut. După părerea mea, lucrarea aparţine unui italian şi poate că a fost adusă de la Neapole de Quevedo însuşi. Ea aminteşte cumva de chipurile lui Lorenzo Bernini. Interpretarea liberă, italiană, apare aici în opoziţie cu aceea, dacă nu întotdeauna ceremonioasă, totuşi rigidă a spaniolilor. Este unicul exemplu cînd, lucrînd după aceleaşi modele, Velázquez nu trece înaintea altui artist al timpului.

Aici omul este prins de-a dreptul din viaţă, aşa cum vorbea, aşa cum se mişca. Vigoarea este aceeaşi; ridurile şi faldurile feţei, cu precădere cele din jurul ochilor (plasaţi mai jos), cele ale nasului şi ale gurii sînt mai marcate, mai contorsionate; părul mai îngrijit pieptănat se revarsă în bucle largi; în partea stîngă a frunţii se află aceeaşi mică umflătură, aceleaşi cicatrice, iar nasul este tot uşor arcuit. Numai după aceste semne poate fi recunoscut, fiindcă bustul nu poartă nici un nume şi nici semnătură. Doar expresia este alta; orientarea nu este certă, dreaptă şi dîrză; capul se lasă către umăr iar privirea

Scanned with OKEN Scanner

oarecum laterală este ușor plecată; în clipele de răgaz ale ședinței de poză el se lasă dus de gînduri. Nu se observă nici o urmă de slăbiciune, de egoism și cu atît mai puțin de vanitate; în schimb patimi grele i-au răscolit figura, lăsînd o urmă de epuizare. A fost un om care a trăit fără program, ale cărui scrieri n-au fost decît pamflete, ale cărui poezii numai poezii ocazionale și care, doar în exil ori în pușcărie fiind, și-a înfiripat marile scrieri politice pornind de la cîte un text clasic ori de la Biblie. Un om a cărui operă se aseamănă de fapt unor „vise", un florilegiu diafan plin de imaginație. A fost un bărbat a cărui conștiință a vibrat din plin alături de toate evenimentele și suferințele epocii, care nu și-a aflat tihna niciodată; iar atunci cînd, la sfatul prietenilor, a acceptat să se însoare, el nu a trăit fericit decît un singur an; căutătura lui se înalță pînă la cele veșnice, însă aidoma corăbierului care în furtună nu-și zărește steaua decît printre nori și care pînă la urmă se zdrobește de stînci.

SCULPTORUL MARTINEZ MONTAÑES

Atunci cînd, în 1636, statuia ecvestră a lui Filip al IV-lea se afla în lucru, a fost expediat la Florența și un model plastic al figurii monarhului, pentru execuția căruia a fost chemat la Madrid, de la Sevilla, sculptorul Juan Martinez Montañes, un om vîrstic la acea vreme. Cu toate că în bogata corespondență referitoare la lucrarea respectivă, purtată între Madrid și Florența, nu se menționează nimic despre un asemenea model și nici despre vreun bust în mărime mai mare decît cea naturală, aflător în Italia, faptul este totuși adeverit de o petiție a amintitului sculptor către curtea comercială a celor două Indii din 19 septembrie 1648, pe care Cean Bermudez ne-o comunică din arhiva artistului.

Potrivit acestei petiții, Montañes a fost chemat printr-o scrisoare a regelui „să execute un portret al monarhului necesar pentru statuia ecvestră, portret care să fie trimis marelui duce al Florenței". Dînd curs dispoziției, el și-a părăsit gospodăria și treburile, zăbovind mai mult de șapte luni la Curte, unde și-a isprăvit satisfăcător comanda, deoarece bustul a fost expediat de îndată la Florența.

Regele, al cărui *tezaur era* gol din nou la acea vreme, i-a dat în loc de onorariu un ordin de plată *(cédula)* către tribunalul comercial din Sevilla, asupra unui vas comercial *(nao de visita)* din flota *de Tierra firme*, la alegerea lui, adică o participare la cîștig. Întrucît nici o corabie nu era disponibilă, a trebuit să aștepte cu cererea lui timp de doisprezece ani. Acum însă, bătrîn, cu o droaie de copii și plin de datorii, își cerea în van dreptul; el a murit curînd după aceea; abia zece ani mai tîrziu (1658) văduva lui a reușit să cedeze ordinul de plată unui negustor în schimbul unei bare de argint care valora o mie de escudos.

Chemarea la Curte a fost sugerată probabil de Velázquez care, fiind încă tînăr pictor, îl cunoscuse pe artist la Sevilla și, informat de socrul său despre viața grea pe care o ducea, bineînțeles i-ar fi făcut rost de lucru și cinstire.

Atunci cînd, în 1877, m-am ocupat de statuia ecvestră executată de Tacca, am fost frapat de asemănarea figurii din tabloul de la Prado denumit Alonso Cano în chip de sculptor cu cea a lui Filip al IV-lea și m-am întrebat dacă nu cumva sculptorul era de fapt Montañes lucrînd la modelarea statuii regelui cerută la Florența. Am observat chiar o anumită răsucire sprintenă a capului, care deosebește statuia lui Tacca de toate celelalte portrete ale monarhului.

Presupunerea mea a devenit o certitudine atunci cînd am văzut la Academia din Sevilla portretul lui Montañes executat de Varela. Deoarece construcția unui chip rămîne aceeași, cu toate modificările provocate de un răstimp mai mare de

Scanned with OKEN Scanner

douăzeci de ani. Doar formele aspre, chiar și cele urîte sînt parcă înfrumusețate de vîrstă. Este de remarcat și faptul că mîna dreaptă, cu spatula de modelat, este așezată și desenată la fel ca și în portretul nostru. Stînga ține o statuetă ori mai degrabă o schiță a sfîntului Ieronim.

Prin urmare am putea adăuga galeriei pînzelor lui Velázquez și portretul celui mai onorat maestru al sculpturii *Estofado* din Andaluzia. Montañes care în 1608 lucra la un prunc Isus pentru Sagrarioul catedralei și care în 1648 se desemna drept *viejo*, trebuie să fi fost pe atunci trecut de cincizeci de ani.

Poate pentru a-l pune de acord cu vîrsta lui Cano, tabloul a fost atribuit ultimei perioade de lucru a lui Velázquez. Starea lui nefinisată *(retrato por acabar)* îi conferă în aparență o asemănare cu așa-numita a treia manieră. Grundul brun al umbrelor înguste este pur și simplu abandonat, iar printre tonurile gălbui și roșietice ale pielii apare urzeala pînzei. Cu toate acestea suprafețele luminoase sînt atît de însorite, plastica atît de izbutită, încît se poate spune că pictorul s-a oprit din lucru fiindcă și-a văzut scopul atins. Bătrînul cioplitor modelează un bust, sugerat pe un fond cu un minimum de linii; toate sînt în curs de devenire pe această pînză, chiar în toate stadiile devenirii, fiindcă ea are și unele părți finisate, ca de ex. costumul negru. Mîna stîngă se sprijină pe creștetul bustului de argilă; dreapta este foarte ingenios schițată, dar lăsată într-un stadiu mai puțin avansat. Patru degete prind spatula, în schimb cel mic rămîne liber, schițat printr-o fîșie șerpuitoare de lumină. Cu toate că sînt realizate din nimic, puține mîini sînt atît de expresive ca acestea. Mîna s-a oprit; acum este rîndul ochiului să examineze și să fure naturii formele: în clipa următoare activitatea modelatoare a creerului va declanșa un impuls spre mîna care modelează.

Chipul aparține unui tip foarte obișnuit în Castilia; autorul acestor rînduri a văzut, îndată după sosirea sa la Madrid, într-una din lojile

teatrului *Variedades*, o figură identică. O frunte lată și proeminentă, frumos boltită, sprîncene împreunate, groase și stufoase adumbresc ochii mici, oarecum depărtați unul de altul; între pomeții accentuați se observă linia nasului lată și puțin teșită. Părul argintiu (mustața și barba sînt și ele aproape albe), este gata subțiat, mai ales deasupra frunții. Trăsăturile acestea reflectă munca de o viață a sculptorului al cărei rod se identifică cu numeroasele lucrări din Sevilla și provincia sa natală. Lucrări care timp de trei veacuri au dat un sens martirilor și sfinților adorați de poporul spaniol. Acest bărbat îți inspiră încredere prin sentimentul de demnitate pe care îl trezește. Chipul i se potrivește întru totul cu acela al statuilor sale: n-a fost un observator ori un artist plin de fantezie, ci un *ymaginero* cu gustul rafinat și cu respect față de tradiție, de un zel constant și de o sobrietate autentic spaniolă.

Artistul poartă o tunică largă, neagră, cu cingătoare din piele și o manta neagră de mătase: costum în care nu lucrează în mod obișnuit un sculptor. S-a îmbrăcat astfel fiindcă în fața lui se află o persoană deosebit de distinsă.

Din vremea lui Tițian și a conaționalilor săi, sculptorii (în opoziție cu pictorii) se lăsau cu plăcere reprezentați în exercițiul meseriei lor, cu statuete în mînă ori înconjurați de lucrări statuare. Spania a posedat și ea un asemenea frumos tablou și anume portretul lui Pompeo Leone lucrînd cu dalta la bustul de marmură al lui Filip al II-lea, portret pictat de El Greco. Lucrarea se afla odinioară în casa de la Keir a lui *Sir* W. Stirling.

De la van Dyck provine un portret al tînărului Francois Duquesnoy care ține în mînă chipul unui satir bătrîn ce rînjește. Hubert van den Eynden își sprijină coatele, destins și dezinvolt, pe creștetul unui cap prins de somn; Adrian Colyns de Nole își lasă dreapta asupra unui cap antic, uriaș. Motivele au fost adesea reluate apoi, doar că artiștii se transformă din ce în ce mai mult în actori. Nicolas Coustou de Rigaud ține dalta de parcă ar fi un baston de mareșal, iar cu mîna

Scanned with OKEN Scanner

cealaltă se sprijină de un cap uriaș al lui Caracalla; personajul plin de îngîmfare, cu o perucă lungă, seamănă mai degrabă cu un îmblînzitor de lei.

Aflat dinaintea unor asemenea portrete de sculptori, te întrebi adesea: ce vor ei de fapt și ce anume fac? Velázquez în schimb, știe să ni-l înfățișeze pe artist în plină creație, adîncit în studiul modelului său.

CARDINALUL BORJA

La începutul anului 1636 un cardinal spaniol se întorcea în capitală venind de la Roma după o absență de douăzeci și doi de ani. Acesta, ca mai toți spaniolii, se despărțise cu greu de orașul etern și de speranțele pe care le nutrise acolo; însă primirea care i s-a rezervat la Curte era tocmai potrivită pentru a-i mai îndulci așa-zisul exil.

Gaspar Borja y Velasco, născut la Villalpando, în Leon, la 13 aprilie 1582, unul dintre fiii lui Don Francisco, duce de Gandía, ridicat la propunerea regelui încă de la vîrsta de 23 de ani (1611) la rangul de cardinal de către papa Urban al VIII-lea, aparținea unei familii care dăruise bisericii doi suverani pontifi, între care și faimosul Alexandru al VI-lea, sfînt precum și general al iezuiților. Ramura ducilor de Gandía se trăgea din fiul prim născut al lui Rodrigo Borja, Don Giovanni. Atunci cînd, în anul 1625, a avut loc festivitatea canonizării lui Francisco Borja, a cărui trecere în lumea cealaltă a fost zugrăvită adesea de pictorii spanioli, și rămășițele lui aduse la Madrid, (potrivit lui Khevenhiller) 46 de strănepoți și stră-strănepoți din paisprezece case princiare i-au purtat racla și stindardul, iar seara, la procesiunea glugilor, mai toți participanții erau înrudiți cu descendenții sfîntului. Fostul ministru și actualul cardinal Lerma, el însuși un strănepot, purtase flamura pe care era brodat blazonul familiei (un bou), cu

Scanned with OKEN Scanner

numele lui Isus înscris deasupra şi cu deviza: *Ut portet nomen meum*, * „ca să se ştie că Dumnezeu încredinţase pînă acum de două ori biserica unor membri ai acestei case". O parte din credincioşi îşi aminteau cu această ocazie de prezicerea sf. Vincenzo Ferrer: *Ter mugiet bos***. Unii erau de părere că profeţia se împlinise odată cu canonizarea, alţii însă nădăjduiau încă la alegerea unui al treilea urmaş al acestei familii în scaunul lui Petru.

Protectorul la acea vreme a coroanei Spaniei la Roma, cardinalul rezident Gaspar Borja, se raliase celei de a doua păreri. El era preţuit pentru caracterul său integru şi stimat de popor; era denumit „părintele săracilor" datorită imensei sale generozităţi; veneţianul Giustiniani îi atribuie multă delicateţă, abilitate şi talent în treburile politice. Alţii aveau o părere mai puţin elogioasă despre harurile lui, iar cardinalul Zapata făcea chiar haz de încăpăţînarea cu care aspira în van la scaunul pontifical. În tratativele politice dădea dovadă de o tenacitate care mergea pînă la duritate, iar în problemele de stat ori de protocol era uneori chiar meschin; toate acestea se împleteau cu un incontestabil curaj personal. Erau dealtfel singurele calităţi care caracterizau pe bărbaţii de stat spanioli ai acelor vremi, după ce înţelepciunea, priceperea în conducerea oştilor, spiritul de întreprindere şi talentul organizatoric din timpurile trecute se pierduseră cu totul.

În cronica epocii numele îi apare pentru prima oară în anul 1620, an în care i s-a încredinţat delicata sarcină de a-l demite pe Osuna, vicerege Neapolului. Dificultatea consta în faptul că nici un cardinal nu primise puteri depline ori indicaţii de comportare şi nici ducelui nu-i sosise încă rechemarea regală. Obiceiul de a lăsa mînă liberă înalţilor demintari ai statului în probleme de o asemenea importanţă era caracteristic epocii

---

* Ca să poarte numele meu.

** A mugit boul de trei ori.

Scanned with OKEN Scanner

lui Filip al III-lea, cînd puterea era acaparată de cîte o familie nobilă și de partizanii acesteia.

Ca vice-rege al Neapolului și Siciliei, Don Pedro Giron, duce de Osuna, ridicase prestigiul flotei spaniole în întreaga mare Mediterană, reamintind astfel tuturor de glorioasele zile de la Lepanto. S-a făcut însă odios prin tot felul de impozite, nobilimea și-a înstrăinat-o printr-o atitudine despotică și lipsită de respect, iar el personal s-a compromis prin viața scandaloasă pe care o ducea, astfel încît, datorită reclamațiilor din partea locului și a intervențiilor Veneției, Curtea spaniolă nu-l mai putea menține în post. S-a hotărît să fie înlăturat, într-un mod cît mai delicat cu putință. Misiunea i-a revenit lui Borja: acesta urma să găsească cele mai potrivite mijloace prin care să-l îndepărteze pe violentul vicerege.

Osuna, mîndru de numele lui și de serviciile aduse coroanei, era convins că se va impune cabinetului șovăitor de la Madrid printr-o atitudine fermă. I se atribuia chiar nesăbuința de a fi dorit să întemeieze acolo un principat independent; el reușise totuși ca prin diverse manevre demagogice și cu ajutorul unor personalități locale să determine, în primăvara anului 1620, o parte din populația orașului să iasă pe străzi și să strige: „Ca regent, doar pe Osuna îl vrem!" Nobilii, speriați de eventualitatea jafului și a focului, s-au baricadat în palatele lor împreună cu întreaga servitorime. Vice-regele a rupt scrisoarea prin care Borja își anunța sosirea și a exclamat: „Eu sînt Don Pedro Giron și am să arăt tuturor adevărata mea putere în Spania". El nădăjduia să-l expedieze pe cardinal îndărăt la Sevilla, în parohia lui.

Cardinalul însă, și-a amintit de felul în care procedase odinioară Mendoza cu cardinalul Granvella și a hotărît să fie mai dur și să-l pună categoric în fața faptului împlinit al autoinstalării, pentru a-l distruge apoi. A venit la Procida, unde s-a înțeles cu comandantul de la Castel nuovo, D. Alvaro de Mendoza, a acceptat onorurile și

Scanned with OKEN Scanner

apoi a plecat pe furiș în seara zilei de 3 iunie cu o barcă, la Nisida, iar de acolo la Castel. Un ceas înainte de răsăritul soarelui, tunurile fortărețelor și clopotele bisericilor anunțau sosirea noului vice-rege. Osuna, trezit din somn, a dat fuga la cetate unde a aflat că vice-regele s-ar găsi înăuntru. O înlocuire mai mult decît rapidă; într-o oră Osuna era părăsit de toți ai săi.

În raportul său, înaintat la Madrid, în care Borja descria rezolvarea crizei fără vărsare de sînge, el a îndrăznit să amintească regelui, în cuvinte aspre, și despre vina acestuia. L-a avertizat pe Filip al III-lea că în viitor va fi necesar să se ocupe mai mult de soarta supușilor săi, căci altminteri n-au să lipsească încurcături noi și chiar mai neplăcute. Această cutezanță precum și felul jignitor în care l-a înlocuit pe vice-rege, au determinat pe ducele de Uceda să-i desemneze repede un succesor. El a guvernat doar vreme de șase luni contribuind la înfrumusețarea orașului prin construirea cheiului Santa Lucia.

Numele lui Borja a fost des pomenit și cu ocazia celebrei declarații din anul 1632 îndreptată împotriva politicii antispaniole și antiimperiale a lui Urban al VIII-lea, document în care conflictul dintre acest prinț patriot al bisericii și Ferdinand al II-lea, a ajuns la culme. Atunci cînd papa s-a codit să acorde împăratului subsidii, îndemnînd totuși puterile catolice la o pretinsă luptă pentru adevărata credință, pe care de fapt nu o susținea, a fost alcătuită, într-o adunare a cardinalilor din patria spaniolă împreună cu ambasadorul imperial, o notă de protest pe care Borja, ca protector al coroanei Spaniei și decan al partidei, urma să o citească în Consistoriu. În încheierea notei el spunea „că, din însărcinarea regelui, protestează prea plecat arătînd totodată că nu este cazul ca un rege cucernic și supus să suporte prejudiciile aduse religiei catolice de politica șovăitoare a pontifului", și continua: „În aceeași măsură este răspunzătoare și Sfinția Voastră". Atunci cînd, la 8 martie, documentul a fost citit dinaintea papei, Urban al VIII-lea, înfuriat,

Scanned with OKEN Scanner

a strigat: „*Taceas* !" şi l-a dat afară în vreme ce cardinalii-nepoţi erau gata să ridice mîna asupră-i.

De atunci încoace papa îi purta o ură neîmpăcată şi-l acuza de igratitudine; situaţia lui de trimis regal îl ferea însă de răzbunarea acestuia. Presiunile făcute de nunţiu la Madrid în vederea rechemării cardinalului rămîneau zadarnice: Regii Spaniei n-au jertfit niciodată un slujitor care îşi atrăsese ura Romei pentru zelul său pus în apărarea intereselor statului. Aşadar Borja a mai rămas încă trei ani la Roma, a înfruntat cu o indiferenţă tipic spaniolă mînia sanctităţii sale, n-a rămas niciodată dator imputaţiilor amare ale pontifului, răspunzînd cu cîte o replică tăioasă şi a continuat să-i încrucişeze în Corso pe cardinalii-nepoţi. Urban al VIII-lea a fost obligat să accepte situaţia; însă bula *Sancta Synodus* a ordonat, sub cele mai grele pedepse canonice, tuturor episcopilor să rezideze în diocezele lor. Borja, devenit între timp cardinal-episcop de Albano, a declarat în zadar că este dispus să renunţe la Sevilla. Filip al IV-lea i-a trimis rechemarea (1635) fiindcă avea nevoie de serviciile lui.

La Madrid a fost copleşit cu tot felul de onoruri. În timpul carnavalului din 1636 a putut fi văzut în balcon lîngă regină, fără ca între ei să se afle obişnuita perdea ce împiedica orice conversaţie; la o vînătoare de la Pardo (unde apăruse şi ducesa de Chevreuse) regele s-a întreţinut cu dînsul permiţîndu-i să rămînă aşezat în rădvan. Numele bogatului cardinal se afla în capul listei de subscripţie cu importante sume de bani necesari războiului, iar în timpul şederii regelui în Aragon, a făcut parte, împreună cu trei granzi, din consiliul de regenţă *(junta del Rey)* de sub preşedinţia reginei. Şi în această ocazie s-a arătat la fel de inflexibil: a preconizat permanent măsuri sîngeroase împotriva catalanilor. Dar în vreme ce şi-a cîştigat simpatia doamnelor de la Curte împărţind în stînga şi dreapta un întreg depozit de zaharicale precum şi alte atenţii galante, nu a reu-

şit să cucerească inima trufaşului canonic de Sevilla. A ajuns în conflict cu capitlul în problema ocupării sinecurilor precum şi în aceea cu privire la titulatura de *Vuestra Señoria*, în locul căreia nu era de acord decît cu *Vuestra Merced**. Canonicii l-au reclamat la rege sub motivul că este prezumţios şi lipsit de experienţă, dependent de duhovnicul său, un călugăr fără instrucţiune, şi incapabil de a-şi administra dioceza. Cu ocazia unui sinod diocezan *(ordenación)* preoţii de ţară au pătruns noaptea în palat şi i-au distrus mobilierul încăperilor, în vreme ce cardinalul se prefăcea că doarme.

De anul nou 1643 Filip al IV-lea l-a ridicat la acea înaltă demnitate clericală pe care şi bunicul său o acordase odinioară în chip de mulţumire regală celor care apăraseră interesele statului în cadrul curiei pontificale. Noul primat de Toledo şi-a exprimat gratitudinea printr-un dar de 50.000 de escudos, bani gheaţă, „foarte bineveniţi".

Deoarece potrivit concepţiei spaniole scaunul sf. Ildefonso urmează îndată după cel al sfîntului Petru, el putea să considere faptul ca o consolare pentru nădejdile lui neîmplinite. L-a deţinut doar timp de trei ani: a murit la 28 decembrie 1645 şi a fost înhumat în catedrala de la Toledo. I-a mai fost însă dat să apuce, înainte de moarte, prăbuşirea familiei Barberini.

Către sfîrşitul zilelor se pare că a fost cuprins de sentimentul deşert al grandorii lumeşti. El a prevăzut în testament 12.000 de ducaţi pentru construirea unei capele cu altar în faţa tabloului sfintei Fecioare, dedesubtul căreia dorea să fie îngropat. Nu avea însă concepţia înaltă a predecesorilor săi Albormoz şi Mendoza pentru a ctitori aici un monument pe potriva construcţiilor acelor capi ai bisericii. Doar o cruce poleită străluceşte pe piatra neagră din ultima nişă a capelei S. Ildefonso, splendida construcţie octogonală a goticului tîrziu, care ocupă mijlocul cununii de capele.

---

* La dispoziţia dumneavoastră.

Scanned with OKEN Scanner

Capitlul poseda un portret al lui, pe care probabil că l-a dăruit, cu ocazia numirii galeriei de portrete a prelaților toledani din încăperea de iarnă a catedralei. S-a hotărît apoi ca acest portret să fie așezat deasupra mormîntului lipsit de orice podoabe, iar în locul rămas liber din galerie să fie pus un alt tablou. A stat acolo pînă în anul 1808. Odată cu izbucnirea luptei pentru independență, el a fost pus la păstrare în beciurile birourilor de construcție (*Oficina de la obra y fábrica*). Astfel a rămas necunoscut scriitorilor de mai înainte.

Un exemplar asemănător ca execuție picturală, însă mai demn de încredere , se găsea în palatul Borja de la Gandía. Acest loc de baștină al stinsei familii a trecut odată cu titlul asupra familiei ducilor de Osuna, urmașii dușmanului de moarte al cardinalului nostru. Impunătoarea clădire din secolul al XV-lea a fost lăsată de aceștia în totală paragină. Doar Seo mai amintește de splendoarea de odinioară a casei precum și de apartenența ei la locul de origine. Potrivit unei notițe a lui V. Carderera, Palomino și Cean Bermudez au văzut acolo tabloul care a trecut apoi în posesia celui din urmă. De la acesta a ajuns la Salamanca de unde a fost achiziționat cu 27.100 de franci la o licitație publică, în 1867, de *Städelsches Institut* din Frankfurt a. M.

Un al treilea exemplar (în care cardinalul poartă un costum negru), tablou de atelier lucrat mai în grabă, aflat acum la Kingstone Lacy, ar fi fost dăruit unui strămoș al lui Mr. Bankes de către o ducesă de Gandía.

Tabloul face parte dintr-o categorie care îndeobște nu apare în opera lui Velázquez și anume portretul ierarhului spaniol.

Pentru stabilirea datei executării lui ne stau la alegere anii din cursul deceniului 1636/45: înaltul prelat s-a întors în Spania în al cincizeci și patrulea an al vieții. După înfățișarea cardinalului am putea plasa portretul la sfîrșitul decadei, după stil mai degrabă la începutul ei. Avem de-a face cu o figură slăbănoagă de bătrîn cu o con-

Scanned with OKEN Scanner

stituție delicată a oaselor; el are părul rar pe la tîmple și o mustață în furculiță reliefată de conturul gurii și de umbrele bărbiei; gura o are largă. Doar privirea fixă și pătrunzătoare a ochilor nu este o privire de om bătrîn. Poate că prelatul era îmbătrînit înainte de vreme în urma vieții agitate de la Quirinal.

Figura se potrivește perfect cu aceea a unui descendent al acestei familii în ale cărui vine pulsează sîngele unui papă și al celor mai de frunte neamuri de granzi: ea degajă asprime și o mîndrie nețărmurită: aproape că îți inspiră teamă. Privirea sfredelitoare și rece trebuie că avea un efect necruțător asupra celor acuzați, oprindu-i de la orice fel de disculpare. Nu este o figură de diplomat, curtean ori protector al artelor și nu are nimic din finețea ori eleganța tipului de cardinal italian. Acela familiarizat cu figurile caracteristice ale sfîntului colegiu va recunoaște în el mai degrabă tipul fanaticului.

Forma dreaptă și abruptă a frunții înalte. palide, fără riduri, contrastează cu nasul subțire, arcuit invers și oarecum lăsat, precum și cu partea de jos a feței, făcută pungă. Luciul ei rece devine și mai pregnant în vecinătatea tichiei înalte, de culoare roșie cu canturi bine delimitate. Sub această frunte, doi ochi bruni, adînci, poruncitori, parcă stau la pîndă. Gura edentată, cu buze strînse, exprimă multă fermitate. Dintr-o asemenea gură vorbele ies încet, tăios și fără modulații, ca acelea rostite în Consiliu cu ocazia răscoalei catalane din 1640: „După cum un incendiu nu poate fi oprit decît cu multă apă, tot astfel pîrjolul răscoalei și al trădării nu poate fi stins decît într-o baie de sînge". Îi plăcea să se poarte simplu; chiar și crucea lipsește de la gît.

Plastica este aceea căutată în maniera picturală. Pe fondul brun-închis bine acoperit de o vopsea egal întinsă, chipul parcă ne vine viu în întîmpinare în lumina de zi limpede și răcoroasă. Relieful este realizat prin cîteva mici porțiuni de umbră conferite acelor părți ale feței care ies mai mult în evidență: orbitele ochilor, pometii și nasul.

Scanned with OKEN Scanner

Semitonurile tîmplelor și ale obrajilor bat în verde; în jurul ochilor, al obrajilor și lîngă vîrful nasului, se află o ușoară urmă de roșu; fruntea, cea mai întinsă porțiune luminată, este colorată ușor în galben. Fragilitatea pielii de om în vîrstă este bine prinsă în aceste tonuri diferite, cu o economie maximă de vopsea care, cu precădere în semitonuri, îți dă posibilitatea să ghicești urzeala grosolană a pînzei. Roșul mantalei este foarte cruțat: doar în falduri apare un ton purpuriu mat, care pălește însă în dreptul porțiunilor mai luminate.

În palatul regal de la Madrid se păstrează un fragment dintr-un tablou pierit probabil într-un incendiu, care reprezenta un prelat. N-a mai rămas din el decît o mînă netedă, albă, al cărei deget mare este vizibil, restul fiind acoperit de o scrisoare pe care se poate citi:

III^imo Señor
Diego Velázquez

Mîna se sprijină pe spătarul rotunjit al unui scaun, iar mîneca este depășită de o cămașă de cult împodobită cu dantele.

Sfîntul Carol Borromeo, înfățișat într-o încăpere aerată, prins într-o discuție cu o mulțime de înalți prelați, un tablou atribuit lui Velázquez care se afla mai demult la *Stafford House*, nu este decît o mică pictură plină de har, care te îndreaptă mai degrabă spre școala italiană.

DUCELE FRANCESCO D'ESTE

La o jumătate de an după sosirea la Curte a ducesei de Chevreuse a apărut acolo și tînărul Francesco d'Este, duce de Modena și Reggio, căruia i s-a acordat favoarea de a poza pictorului Curții.

Francesco II (născut 1610—mort 1658) era fiul lui Francesco care în anul 1629 schimbase coroana cu gluga monahală. Spania și Franța își disputau alianța lui. Statele lui se găseau atît de aproape

Scanned with OKEN Scanner

de Spania, încît consiliul italian considera încă demult drept o raţiune politică împiedicarea folosirii trupelor străine în interese străine. Pensia familiei Este (plătită bineînţeles tot cu proverbiala punctualitate spaniolă) se ridică la suma de 15.000 ducaţi. Acesta a fost motivul pentru care familia nu a dat ascultare lui Richelieu în Italia şi a adus importante servicii în războaiele lombarde cu începere din anul 1625. Tînărul duce a căutat să rămînă neutru în războiul pentru succesiunea mantovană. Însă atunci cînd Savoia şi Parma au ocupat Castelnuovo, s-a înţeles cu Leganés şi a pornit cu cei 7.000 de oşteni ai lui, alăturîndu-se armatei spaniole în faţa fortăreţei; a învins apoi trupele Parmei, pe care le-a urmărit pînă aproape de capitală, ocupînd şi cetatea.

Pentru a strînge şi mai mult aceste legături prin relaţii personale, titluri şi funcţii, Olivares a căutat să-l aducă pe duce la Madrid. Solul acestuia la Curtea spaniolă, contele literat Fulvio Testi, a fost de acord cu cele puse la cale. Testi era *persona gratissima** la Curtea lui Filip al IV-lea; regele se interesa de limba, literatura şi teatrul italian. Unul dintre fiii solului era paj la Curte iar altul studia la Salamanca.

Olivares făcea tot felul de aluzii misterioase, pline de tîlc, cu privire la planurile pe care le avea cu tînărul prinţ. „Lucruri mari se pun la cale; ducele este unicul prinţ care poate fi folosit ... El e tînăr şi ambiţios iar lumea se compune din alianţe". Testi nu putea să ofere tînărului duce alt temei mai potrivit decît pe cel al jucătorului: Cine nu riscă nu cîştigă. Lumea dorea să-l privească mai de aproape şi să-i cerceteze aptitudinile de curtean chiar în viaţa de la Curte: *in fractione panis*. În pofida sfaturilor consilierilor săi, Francesco s-a hotărît anevoie să pornească la drum. Veneţianul Giustiniani scria: „Va sosi curînd pentru a serba jertfa sclaviei sale". Asta simţeau italienii. El însuşi spera să scape de gar-

---

* Foarte plăcută

Scanned with OKEN Scanner

nizoana spaniolă de la Correggio și să obțină ajutorul împăratului în litigiul cu statele pontificale, iscat din pricina Ferrarei. Într-o bună zi, cu ocazia unei audiențe a solului, Olivares a întrerupt brusc conversația cu întrebarea: „Cu ce am putea oare să-l răsplătim pe Domnia Sa ducele?". Testi nu era prost deloc: „Cu demnitatea de vice-rege al Neapolului". Însă Neapolul nu putea fi dat pe mînă unui italian. Olivares prefera mai degrabă un post de comandă în Piemont, eventual al armatei catalane ce urma să se opună Franței, unul în Flandra ori în Portugalia, sau chiar comanda flotei. Testi ridica obiecțiuni la toate acestea și revenea mereu la problema Neapolului; Olivares căuta să-l consoleze: acela va fi pentru mai tîrziu, un post pentru destindere *(esta sará despues, por descanso)*. În sfîrșit, s-au hotărît pentru flotă.

De acum înainte plenipotențiarul și prietenul Înălțimii Sale îl instruește asemenea unui înțelept Polonius. Înainte de toate să păstreze secretul cel mai deplin; să nu vorbească în fața nimănui despre vreo invitație și dacă este posibil să plece fără știrea Curții sale. Ideea călătoriei nu-i aparține decît lui. Să nu ia cu sine oameni turbulenți *(cervelli torbindi)*, dintr-aceia cu simpatii pentru Franța, ironici ori răi de gură: un singur cuvînt al celui mai devotat slujitor îi poate strica aici relațiile pentru totdeauna. Să nu poarte veșminte ori frizuri care bat la ochi; doar cîteva gulere modeste *(valonas caydas)*, două costume simple de campanie pe care le poate procura la Genova, iar pentru Curte un veșmînt de catifea neagră: doar nasturii pot fi ceva mai luxoși (nasturi de diamante!). Să ia cu sine două căciuli din blană de castor, pe care eventual se poate prinde celebrul șirag de diamante al familiei. Să pregătească multe cadouri — lanțuri, giuvaericale, bani; în ce le privește, secretul nu ajută la nimic.

Înainte de toate să-i aducă regelui cît mai multe tablouri. mai cu seamă unele de Correggio, de mîna căruia nu este nici unul la Curte. Testi

Scanned with OKEN Scanner

scrie într-o scrisoare din 5 februarie 1638: „Cel mai însemnat cadou pe care l-aţi putea face maiestăţii sale ar fi *Noaptea* din (capela) Pratonieri din (San Prospero) Reggio, ori panoul de altar de la *San Pietro Martire* din Modena *(Madona cu sfîntul Gheorghe)*. Dacă într-o asemenea situaţie patronii uneia ori fraţii celeilalte vă vor refuza, bineînţeles dacă ar fi nevoie şi de acordul comunităţilor respective ... atunci cereţi episcopului de Reggio acel tablou, care fără doar şi poate este unul dintre cele mai frumoase din Italia: este portretul unui medic, o spun ca nu cumva să vă înşelaţi; acelaşi episcop mai posedă şi o *Asunta* de Paolo Veronese, mai frumoasă nici că se poate; iar dacă înălţimea Voastră o cere pentru regele Spaniei, cum de ar putea să vă refuze? ... Se cade să mai fie adăugate şi altele: un Guercino sau Guido ori Dossi, ori un Girolamo da Carpi, sau orice altceva. Sînt obiecte uşor de transportat, cu toate că mă gîndesc şi la Înălţimea Voastră care cu greu se desparte de ele fiindcă şi Domnia Ta ţine mult la pictură, dar trebuie să avem răbdare şi să ne gîndim că ne vor aduce folos la altele mult mai importante".

Cu toate acestea solul nu pare să fi evaluat la justa ei valoare dragostea pentru artă a ducelui. Acesta a adus cu sine doar un singur tablou pentru Olivares. A încercat totuşi să-şi însuşească tabloul de Correggio, dar pentru propria sa colecţie; în acelaşi an, pictorul de Curte Boulanger de Troyes a apărut la mînăstirea minoriţilor de la Correggio (principatul fusese tocmai anexat), cu intenţia să înlocuiască *Madona sfîntului Francisc* cu o copie. Doi ani mai tîrziu ducele a pus la cale furtul *Nopţii*, iar în 1649 şi-a însuşit şi *Madona cu sfîntul Gheorghe*. Tot în acel an el se află la Veneţia după cumpărături de tablouri, „fără să se uite la preţ", aşa cum îi scrie marelui-duce al Florenţei, Paolo del Sera, agentul acestuia; el este de părere că tot ce-a mai rămas „va fi zvîntat". La 26 august ducele a debarcat la Barcelona. La Alcalá l-a primit *marqués*-ul de Torres care i-a fost destinat în calitate de prim-comis. Aici a

Scanned with OKEN Scanner

trebuit să aştepte unsprezece zile, fiindcă protocolul nu fusese încă pus de acord: ducele cerea titlul de *Alteza* în vreme ce granzii nu voiau să-i acorde decît pe acela de *Serenidad*. La 23 septembrie îşi porneşte alaiul spre capitală; Olivares împreună cu domnii de la Curte îl întîmpină călare în dreptul rîului Valnegrad şi îl însoţesc pînă la ermitajul Magdalena din *Buen Retiro*, care dispunea şi de grajdurile necesare. În *Casa del Tesoro* locuia la acea vreme prinţesa de Carignan. Regele l-a primit în noua sală de deasupra portalului, stînd în picioare dinaintea unei oglinzi imense, sprijinit de o comodă cu marchetărie florentină. Don Francesco a încercat să îngenunche, dar Filip i-a spus: *Como venis, sobrino? levantaos* (Cum vă merge, nepoate? ridicaţi-vă) şi şi-a ferit mîna în tunică atunci cînd acesta a dat să i-o sărute. Cînd au ieşit împreună de acolo, regele l-a prins de braţul drept. Impresia a fost în general favorabilă. S-a spus despre el că arată ca „un veritabil spaniol" fiindcă avea părul foarte negru *(moreno)*, „Are o înfăţişare cît se poate de plăcută — scrie ministrul toscan — este înalt, vioi şi deschis şi are o atitudine prietenoasă. Bătrîna ducesă de Olivares „îl punea la icoană".

În scurtul răstimp care stătea la dispoziţie se înghesuiau toate cîte le avea Curtea de arătat unui asemenea oaspe. La luptele de tauri din *Plaza mayor* ducele a beneficiat de acelaşi loc de onoare pe care îl avusese şi prinţul de Wales. S-a remarcat de asemenea şi favorul puţin obişnuit de a fi invitat să-l însoţească pe rege la marile vînători de la Balsain. Nici prinţul de Wales, nici cei de Parma ori Pfalz-Neuburg nu primiseră o astfel de invitaţie. Tînărul prinţ şi-a cîştigat aprecierea majestăţii sale atît în turnire *(canas)* cît şi la vînătoarea de mistreţi. I-a cucerit pe de-a întregul inima cînd şi-a exprimat o sinceră admiraţie pentru *Torre de la Parada*, o creaţie a regelui. „Ar fi unul dintre cele mai interesante monumente pe care le-a văzut în călătoriile lui prin Italia şi Europa". Filip l-a condus personal prin Escorial şi împreună au coborît în cripta strămoşilor.

Scanned with OKEN Scanner

De sărbătoarea sfîntului Mihail regele l-a plimbat în caleașcă prin tot orașul, ocazie cu care i-a împărtășit dorința de a-l avea ca naș. Infanta Maria Teresa, viitoarea regină a Franței, urma să fie botezată în ziua aceea de cardinalul Borja în capela palatului, nașă fiind prințesa de Carignan. Ducele a primit cu această ocazie generalatul flotei atlantice, „un titlu pe hîrtie", prevăzut însă cu o rentă de 14.000 de ducați. A fost întrunit și consiliul ordinului Lîna de aur, pentru a i se acorda, odată cu prințul moștenitor, cea mai înaltă distincție pe care Curtea putea să o ofere. Nimeni nu se gîndea atunci că optsprezece ani mai tîrziu el se va fuduli cu decorația în capitala Franței!

Vom trece peste cadourile prețioase pe care părțile și le-au făcut reciproc. Însă darul principal a cărui execuție cerea timp, a fost predat abia la 17 noiembrie contelui Testi, de către Olivares personal. Acesta consta dintr-o bijuterie cu diamante de forma unui vultur imperial bătut cu 37 de pietre mari, strînse de pe la toți giuvaergiii din Madrid, prețuită la 18000 de ducați; colierul era constituit dintr-un șir de pietre mai mici, în valoare de 14 ducați fiecare. Pe spinarea vulturului se găsea un portret în miniatură al regelui, executat de Velázquez „atît de frumos și asemănător că va stîrni cu siguranță uimire". Testi a aflat din surse demne de încredere că darurile, în totalitatea lor, l-au costat pe rege 33.000 de ducați de argint.

Palomino relatează că „ducele acorda lui Velázquez cea mai înaltă cinstire și elogia harul său deosebit: atunci cînd acesta, spre marea lui mulțumire, i-a lucrat portretul, el l-a recompensat generos, între altele cu un lanț bogat din aur (cheltuise 14.000 de ducați pentru asemenea podoabe) pe care Velázquez îl purta uneori la palat în zilele de sărbătoare, așa cum era obiceiul".

În vremea cînd marchizul Campori a scris cartea sa despre pînzele galeriei familiei d'Este, tabloul era necunoscut; el trecea drept pierdut. Începînd însă din anul 1843 se află în galeria de la

Scanned with OKEN Scanner

Modena un original neîndoielnic al lui Velázquez care-l reprezintă pe tînărul duce. El a fost achiziționat de pictorul și directorul galeriei Adeodato Malatesta, împreună cu alte tablouri, drept un Van Dyck, cu suma de 3.000 de lire, de la contele Paolo Cassoli Lorenzotti. Se presupune că un strămoș, Rocco Lorezotti, secretar al ducelui, l-ar fi cumpărat de la acesta.

Impresia oferită de portret este cea a unei poze luată într-un moment de răgaz din timpul festivităților. S-ar spune că este vorba mai mult de o schiță; însă o schiță executată pînă în cele mai mici amănunte.

Chipul ne apare cu obișnuita întoarcere laterală spre dreapta, cu ochii îndreptați către privitor: o eșarfă roșie trece peste armură. Se spunea că ducele se integrase atît de bine națiunii al cărui oaspete era, încît a fost considerat spaniol. În portret însă, figura oarecum insolentă, cu frizura înaltă a părului negru și bogat ce unduiește peste partea dreaptă a frunții, mustața încă subțire întoarsă la colțuri, *golila*, ordinul „Lîna de aur", dezvăluie mai degrabă un italian onctuos și cabotin. Vîrful nasului reiese obraznic, iar bărbia se retrage moale sub cărnoasa buză de jos. Chipul dă o impresie de tinerețe și spontaneitate; impresie nu tocmai potrivită cu reprezentările protocolare ale timpului; el degajă o nepăsare inteligentă, o modestie lucidă, foarte diferită de portretele lui ulterioare, pictate în genul francez, în care apare mai rece, mai palid și mai delicat. Fața este pictată fără umbre.

Portretul, o mărturie a metamorfozei lui spaniole, a fost privit mai tîrziu probabil fără simpatie; de unde și dispariția lui din palat.

În afară de acest portret destinat ducelui, se mai afla în lucru și un al doilea, de această dată ecvestru, destinat regelui. Regele dorea să posede un asemenea portret poate și în amintirea clipelor petrecute împreună la vînătoare. Ducele îi lăsase o garnitură de opt magnifici murgi napolitani. Într-o scrisoare din 21 noiembrie 1638 este menționat tabloul, scrisoare din care mai aflăm că ducele

Scanned with OKEN Scanner

își dorește și o copie „însă de mîna pictorului care execută și originalul". Un portret ecvestru destinat regelui nu putea fi comandat altcuiva decît lui Velázquez; chipul însă putea să fie doar o reluare a pozei. Într-adevăr, într-o scrisoare se poate citi că în primăvara anului 1639 el lucra la un portret al ducelui. „Velasco" scrie Testi la 12 martie 1639 „lucrează la portretul Înălțimii Voastre, care va ieși demn de toată admirația. Dar și el are cusurul marilor artiști și anume că nu isprăvește niciodată nimic și întotdeauna ascunde adevărul. I-am dat un aconto de 150 de *pezzi da otto;* cu marchizul Virgilio Malvezzi s-a convenit asupra unui preț de o sută de *doble.* Este scump, dar îl lucrează bine și asemănător, iar eu nu îi așez portretele mai prejos de cele executate de cei mai celebri pictori vechi ori noi. Îl voi mai zori". Cu ocazia defecțiunii lui Francesco față de coroana spaniolă, intervenită curînd după aceea, probabil că tabloul a fost scos de la vedere. În anul 1647 ducele a trecut în mod fățiș de partea Franței și și-a luat titlul de *Generalissimus du Roy.* Portretul ecvestru pictat în mărime naturală, din palatul de la Sassuolo, îl înfățișează în port francez, tot astfel și acela menționat în lucrarea lui Litta, aflat la contele Valentini din Modena. Atunci cînd în iulie 1650 ducele i-a comandat lui Bernini un bust al său din marmură, urmînd să fie trimise la Roma modelele necesare, nu se mai pomenea nimic de portretul lui Velázquez; Justus Sustermans, care zăbovea la Curtea modeneză, a fost acela care urma să trimită cele trei modele (al treilea, cel frontal, n-a mai ajuns la destinație). Bustul a fost isprăvit în paisprezece luni.

AMIRALUL ADRIAN PULIDO

Unde sînt însă siluetele acelor spanioli care prin vitejie ori lăcomie, prin trufie ori prin geniul

Finișatu V. Neculai

împilării au constituit odinioară spaima noroadelor, a căror ură se revărsa acum asupra lor? În opera lui Velázquez nu prea poţi adulmeca praful de puşcă aşa cum ar fi de aşteptat dacă ţinem seama de acele decenii. Tipurile cele mai reprezentative ale generalilor şi guvernatorilor spanioli ai timpului, un Leganés, Feria, Moncada, Bazan, Mirabel, Coloma se află mai degrabă în iconografia lui Van Dyck. Printre numeroasele figuri pe care acele vremuri belicoase le scoteau întruna la iveală, puţine au fost acelea care s-au perindat, mai mult din întîmplare, prin atelierul pictorului; din păcate erau personalităţi destul de obscure.

Indiscutabil că piesa cea mai atrăgătoare din această categorie este portretul amiralului Adrian Pulido Pareja, una dintre rarele pînze semnate şi datate de artist. Se pot aşadar emite ipoteze cu privire la circumstanţele creării tabloului. Anul 1638 fusese atît de bogat în succese încît cel următor a fost marcat de tot felul de festivităţi: printre piesele de teatru jucate în acea vreme la Buen Retiro una avea ca titlu: *Victoria de la Fuenterrabia.*

Tentativa cardinalului Richelieu de a muta teatrul de luptă pe pămîntul Spaniei prin luarea unui teritoriu de frontieră şi anume în ţară bascilor nesupusă încă, a creat o mare frămîntare atît în popor cît şi la Curte. Efectul invaziei, spunea călugărul iezuit Joseph Moret, a fost asemănător aceluia unui trăznet asupra unui om cufundat într-un somn adînc. De la Carol al V-lea încoace nici o armată străină importantă nu mai călcase pămîntul Spaniei. „Pe tot întinsul se auzea zăngănit de arme şi nu se vedeau decît recrutări de oameni, constituiri de companii, cai gata pregătiţi precum şi marşuri de armate dintr-o provincie în alta, dar toate pentru Guipuzcoa". Madridul se transformase într-o mare garnizoană militară pe unde treceau zilnic trupe bine echipate, puse la dispoziţie de nobili şi de oraşe.

Scanned with OKEN Scanner

Soarta fortăreței Fuenterrabia, al cărei asediu fusese organizat de pe mare și de pe uscat de către Condé și episcopul Sourdis din Bordeaux, părea pecetluită. Cei din garnizoană fuseseră surprinși total nepregătiți. Amiralul Castiliei a fost nevoit să arunce în luptă mai întîi cîteva sute de oameni pentru a da garnizoanei posibilitatea să se pregătească. Lovituri grele, printre care și incendierea flotei, s-au abătut asupra spaniolilor. Comandantul Miguel Perez a căzut la datorie pe un zid al cetății; atacul a fost facilitat în două puncte prin aruncarea în aer a cîte unui bastion. S-a lăsat însă destul timp asediaților să se fortifice în breșă; iar neînțelegerile dintre Condé și episcop au dat prilej amiralului să pornească un atac împotriva taberei franceze care a avut drept urmare nimicirea acesteia. Condé însuși s-a salvat înotînd pînă la o corabie.

Această zi mare de 7 septembrie a dezlănțuit la Madrid un entuziasm de nedescris și a coincis tocmai cu festivitățile organizate cu prilejul vizitei ducelui de Modena.

În toate momentele critice ale luptelor se distinsese în mod deosebit un căpitan: Adrian Pulido, un fiu al Madridului. El întruchipa eroismul castilian și acesta era motivul pentru care toți ochii erau ațintiți asupra lui la acele serbări. Atunci cînd Miguel de Ubilla a fost trimis de amiralul Castiliei cu știri și ajutoare la comandant, i s-au alăturat Pulido și Martin de Sepúlveda, niște bărbați care tînjeau după fapte de eroism: ei au reușit să pătrundă în fortăreață și să restabilească moralul garnizoanei. Cu ocazia încercării de despresurare din 8 august (cînd comandantul și-a pierdut viața) Don Adrian a fost rănit. Cînd „Bastionul reginei" a sărit în aer (1 septembrie) el a apărat zidul timp de șase ore. Iar atunci cînd în ziua de 4 a fost creată o nouă breșă, el a fost acela care a săpat în grabă șanțuri și a fortificat locul. Cu ocazia ultimului atac din 6 septembrie, Pulido a fost rănit la cap de un glonte de muschetă. Dacă, așa cum presupunem, el, Don Adrian, este viitorul amiral, avansarea lui este

Scanned with OKEN Scanner

pe deplin întemeiată. Regele a prins drag de acest oştean erou şi l-a distins cu crucea ordinului San Jago; iar pictorul său arareori a portretizat pe cineva cu atîta plăcere ca pe Don Adrian.

Aceasta ar fi povestea portretului de care pomeneşte Palomino. „În anul 1639 a executat portretul lui Don Adrian Pulido Pareja, amiral al flotei Noii Spanii, care se afla aici, la acea vreme, cu treburi pe lîngă maiestatea sa. Portretul este lucrat în mărime naturală şi ţine de cele mai elogiate portrete pictate de Velázquez, motiv pentru care l-a şi semnat, lucru pe care-l făcea foarte rar:

Didacus Velázquez fecit; Filip .IV. a cubiculo, ejusque Pictor, anno 1639.

Remarcabilul portret aparţine astăzi ducelui de Arcos".

O astfel de însemnare a cărei autenticitate dubioasă îşi are un loc neobişnuit în tablou (pe fond, sus la dreapta) se află şi în exemplarul de la *National Gallery*, aflat odinioară la Longford Castle, reşedinţa lui Earl of Radnor.

Dio Velasq² Philip IV a cubiculo eiusq' pictor, 1639

Numele Adrian Pulido Pareja este trecut mai jos de altă mînă.

Palomino povesteşte că regele fiind în vizită la atelierul pictorului şi văzînd portretul care era aşezat într-un loc mai întunecos, a crezut că-l vede pe amiral în persoană şi s-a adresat pînzei: Cum? mai eşti aici? Doar ţi-ai luat rămas bun! De ce nu te afli pe drum? Apoi cînd silueta a rămas nemişcată, i s-a adresat lui Velázquez cu cuvintele: „Vă asigur că m-am înşelat".

Vasari povesteşte, cum se ştie, aceeaşi întîmplare petrecută cu portretul lui Paul al III-lea cu cei doi nepoţi, de Tiţian, căruia mulţi îi făceau reverenţe cînd sta pe terasă la soare pentru a se usca; povesteşte de parcă el însuşi ar fi asistat la scenă (*Abbiamo visto ingannare molti occhi**...).

---

* Am văzut păcăliţi mulţi ochi.

Scanned with OKEN Scanner

Un fapt asemănător s-a petrecut de curînd şi în atelierul pictorului Munkacsy.

Într-adevăr, avem de-a face cu o înfăţişare plină de vigoare şi cît se poate de tipică. Din nou grundul luminos, mai întunecat în partea de sus, fără distincţie între podea şi perete, este în aşa fel preparat încît să se potrivească cu catifeaua neagră a costumului. Don Adrian stă ceva mai la stînga, dar cu ochii îndreptaţi către privitor. Picioarele sînt tot apropiate, iar tălpile sînt aşezate aproape în unghi drept. Vopseaua este folosită mai generos decît în mod obişnuit: de folos iluziei optice sînt şi cele cîteva porţiuni orbitor de albe: gulerul lat din dantelă, mînecile invoalte, penele, pompoanele de la genunchi şi centironul. Cu toate că e înveşmîntat în costum de curte, şade drept şi ţeapăn asemenea unui oştean dinaintea generalului. Amiralul este un bărbat viguros, cu umeri largi, asemănător celui din pictura lui Murillo de la *Northbrook Gallery* care îl reprezintă pe Andrés de Andrade. Se vede pe el că n-ar ezita să rişte viaţa lui şi a altora într-un atac disperat asupra unei breşe. Chipul ars de soare, cu reflexe luminoase, este cel al unui tip castilian nu rar, dar aici într-un exemplar deosebit de aprig. Sprîncenele groase, negre şi îmbinate ce umbresc ochii, cuta dreaptă din mijlocul frunţii, mustaţa mult întoarsă în sus, totul încadrat de o coamă neagră cu cărare în dreapta, ce se înalţă totuşi neîmblînzită către spate, încoronează un chip de om îndărătnic: probabil că aşa se aţinea el pe zidurile de la Fuenterrabia şi tot astfel pe puntea de comandă a vasului său amiral. Un bărbat care la nevoie ar duce senin fitilul într-un depozit de pulbere.

Ambele mîini sînt înmănuşate cu mănuşi de piele; în cea dreaptă ţine bastonul de amiral iar în stînga pălăria largă de fetru. Pe piept poartă medalia emailată în roşu a ordinului Santiago precum şi eşarfa roşie tighelită cu fir de aur.

Velázquez a pictat tabloul — potrivit lui Palomino — cu pensule cu coadă lungă şi cu *brochas* (perii cu păr tare) pentru a lucra cu mai mult

spor și curaj (*valentia*). De fapt și arată pictat cu largheță, într-o manieră mai degrabă viguroasă decît delicată. Și această operă este făcută în același an ca *Răstignirea*. Astfel artistul autentic creează forma potrivită fiecărui subiect și este în stare să modifice în orice moment metodele sale de lucru.

O înfățișare asemănătoare se afla încă din 1818 la Woburn Abbey, reședința de țară a ducelui de Bedford. Doar că amiralul poartă aici în loc de micul medalion eliptic, o cruce mare roșie a ordinului, cusută pe tunică. Nu cred că avem de-a face cu un alt penel; doar fondul, inițial tot atît de liber, a fost decorat, cu cel puțin 22 de ani mai tîrziu, probabil la comanda vreunui posesor din acea vreme. Amiralul stă într-o încăpere în picioare și o perdea roșie se lasă în partea stîngă pînă în dreptul umărului; pardoseala castanie poartă urmele unor crăpături adînci poligonale; în partea dreaptă privirea se deschide asupra unui peisaj marin, cu lupte navale. Cerul, albastru la orizont, este acoperit în partea de sus de nori grei. Toate acestea sînt lucrate de mîna unui pictor mediocru care a adăugat și un cartuș cu numele personajului în partea stîngă de jos a tabloului; în locul obișnuit în care se găsea la portretele timpului, ca de ex. la acel *Capuchino español* din muzeul Prado. Faptul poate că s-a întîmplat cu ocazia preluării tabloului de către o galerie mai însemnată de portrete.

O colecție de portrete ale unor comandanți de oști celebri poseda și *marqués*-ul de Leganés. Familia Altamira era moștenitoarea titlurilor acestuia și cu ocazia vînzării la licitație a bunurilor ei (1833) apare și un portret al amiralului Pulido. Nu cumva acest portret, vîndut dimpreună cu cel al soției sale, este tocmai acela menționat cu ocazia vînzării lucrărilor de artă de la *Aston Hall* din 1862?

Scanned with OKEN Scanner

CONTELE DE BENAVENTE

Unicul portret al unui militar din muzeul de la Madrid ne înfățișează pe D. Antonio Alonso Pimentel, cel de al nouălea conte de Benavente. Acesta era fiul și moștenitorul titlurilor renumitului D. Juan Alonso, vice-rege al Neapolului care a murit în 1621 fiind intendent principal de Curte al reginei. Khevenhiller îl descrie drept „un bărbat cucernic și de vază care a adus multe servicii regelui și care a lăsat în urma sa 14 copii, 14 nepoți și 3 strănepoți, cu toții în viață". Splendoarea tradițională a numelui de Pimentel a fost înnoită de acești fii ai săi. Nici o altă familie n-a oferit regelui oșteni atît de viteji care și-au vărsat cu atîta dărnicie sîngele în slujba monarhiei. În piesa lui Calderón în care se vorbește despre asediul cetății Breda, fratele lui D. Antonio, Vicente, sosește din Lombardia cu o mie de călăreți iar Spinola îl întîmpină cu următoarele cuvinte: *Triunfos soberanos tendreis con imitar vuestros hermanos**. Don Vicente îi răspunde prin șapte strofe în care el, mezinul, istorisește sfîrșitul celor trei frați mai vîrstnici. Don Garcia și-a pierdut viața victorios la Bergen, Don Alonso, care în 1606 slujea într-o campanie a lui Spinola, a fost omorît în 1617 de o grenadă în fața cetății Vercelli, general de cavalerie fiind, iar Don Diego, general al galerelor Siciliei, s-a întors la Neapole după o bătălie navală cu olandezii în chip de „învingător decedat". Cei doi frați împreună cu D. Jerónimo, devenit mai tîrziu *marques* de Bayona, însoțiseră în 1605 pe amiralul Bazan în campania împotriva turcilor. Iar cu ocazia războiului catalan (1642) contele de Luna, fiul lui D. Antonio de care vorbim, a întregit armata regelui cu o companie compusă din 800 de oșteni proveniți din feudele tatălui său.

---

* În triumfurile absolute
voi ține să-i imit pe frații voștri

Scanned with OKEN Scanner

După revoluția din Portugalia, care nu a fost reprimată din pricina lipsei de prevedere a contelui-duce încurcat în războiul catalan, atunci cînd generalii spanioli Monterey și Garay nu s-au umplut de glorie în Estremadura, regele l-a numit în postul de guvernator al graniței portugheze; dar încă în primăvara următoare, monarhul i-a luat comanda, spre marele lui necaz.

Portretul lui Don Antonio reflectă constituția robustă de care trebuie să se fi bucurat întreg neamul după arborele lui genealogic. Aduce cu un tinerel, cu toate că are cincizeci de ani și părul sur. Fruntea înaltă, frumos boltită și sprîncenele negre, accentuate, din dreptul cărora pornește un nas scurt și mai lat la rădăcină, ca un cioc de rață; mustața albă acoperă o buză neobișnuit de largă. Acest chip rotund, nu tocmai intact, degajă acum un ton luminos, catifelat și cald, în care pasta se contopește în semi-tonuri verzui-cenușii. Impresia creată de armura din oțel încrustată cu aur, pictată în trăsături de penel largi, dezlănțuite parcă, amintește de maniera lui El Greco. Mîna stîngă o sprijină pe coiful care se află (lîngă bastonul de comandant) pe o masă cu învelitoare roșie, care reflectă la rîndul ei roșul din eșarfă. Lanțul din jurul gîtului este bătut cu peruzele.

Chipul luminos se află dinaintea unei perdele de catifea roșie, foarte închisă la culoare. Cerul și pămîntul din dreapta tabloului se pierd într-o suprafață pustie ce bate în tonuri verzui și albăstrui. Și portretul acesta, asemenea multor altora din acel timp, are un aer venețian, iar atunci cînd cu trecerea vremii, oamenii de curte ai lui Filip al IV-lea au fost dați uitării, el a fost luat drept un Tițian; așa era considerat atunci cînd se găsea în posesia Isabelei Farnese și împodobea *antecámara* regelui la S. Ildefonso.

Scanned with OKEN Scanner

In afară de portretul lui Quevedo și de cel al papei, la Apsley House se mai află și un portret bust al unui bărbat distins, care mai demult trecea drept un autoportret, deși construcția capului nu este asemănătoare și a fost numit mai recent Calderón. Trebuie însă să ne atragă atenția contrastul dintre chipul de o mîndrie nobiliară rece, cu privirea cînd iscoditoare, cînd trufașă și figura contemplativă, pierdută în gînduri, „fără nerv", a poetului. Farmecul trăsăturilor palide și oarecum uscățive ale bărbatului trecut de treizeci de ani rezidă în unitatea și în iuțeala cu care au fost elaborate precum și în tratarea plină de har a umbrelor și luminilor. Pe un fond brun roșcat, ceva mai luminos în partea opusă laturii umbrite a figurii, chipul reiese foarte plastic în evidență. Puține portrete au fost modelate cu suprafețe atît de întinse, abia nuanțate de lumini și umbre; astfel se profilează de pildă linia nasului pe obrazul de aceeași culoare, cu toate că formele se disting perfect. Contrastul acestor valori întărește impresia de lumină solară care amintește de Solimena. Umbrele produse de lumina venită din sus îndestulează o mare porțiune a orbitelor și accentuează oasele proeminente ale obrajilor, fiind totuși temperate de o lumină slabă de reflex care le ferește de uniformizare.

Palomino pomenește de mai multe portrete ale unor curteni, greu de identificat, printre care două ale unor *Maestros de Camara:* cel al lui D. Nicolas de Cardona Lusigniano și acela „foarte apreciat" al lui Pereyra, ambii cavaleri ai ordinului sfînt, „pictați cu deosebită măiestrie și îndemînare". El mai menționează pe cel al lui D. Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras, *marqués* de la Lapilla, cavaler al ordinului Santiago și pe cel al duhovnicului reginei, trinitarianul Fray Simon Roxas, mort în 1624.

Scanned with OKEN Scanner

În galeria de la Dresda se află portretul unui asemenea cavaler. Un bărbat mai vîrstnic, cu o figură nobilă şi severă, înveşmîntat în negru; lanţul de aur petrecut peste piept a purtat probabil medalionul, iar crucea roşie este sugerată pe mantie doar prin cîteva trăsături ample. Părul sur şi mult rărit vorbeşte despre o existenţă agitată, însă după felul prosper în care arată acum putem bănui că şi-a schimbat serviciul din armată cu un loc mai comod în cine ştie ce *consejo**.

Portretul acesta bust devine interesant tocmai prin starea lui nefinisată, fiindcă ne sugerează modul de lucru al pictorului. Chipul este schiţat cu o culoare brun-roşcată tot pe un fond luminos, iar apoi pare să fie dat, inclusiv ţeasta, cu un ton de culoarea cărnii, finisarea urmînd după aceea. Probabil că a urmat o lungă perioadă de stagnare. Culoarea părului este bizar de inegală, tot astfel şi cele două părţi ale mustăţii; marginile ei par a fi repictate în vreme ce pictura originală din mijloc este mai sură. Odată cu retuşurile a fost trecut peste întreg chipul un ton mai viu şi mai proaspăt. Faptul că ochii, mai cu seamă cel drept, au căpătat o aparenţă lipsită de luciu, bolnăvicioasă şi congestionată, se datorează poate numai întîmplării. Probabil că peste acel încarnat luminos urma să fie lucrată modelarea cu semitonuri cenuşii. Lucrul n-a mai avut loc şi de aceea fruntea, obrazul, tîmplele şi gîtul formează o suprafaţă oarecum goală şi inconsistentă.

MARCHIZUL DE CASTEL RODRIGO

Portretul interesant şi enigmatic al unui bătrîn marqués de Castel Rodrigo aflat în palatul principelui Pio di Savoia de la Milano, a avut din păcate (cum este uşor de observat) multe de îndu-

* Consiliu

Scanned with OKEN Scanner

rat. După blazon (numele a fost șters) Don Manuel de Moura este cel de al doilea purtător al acestui titlu, iar mama sa era o *Corte-Real;* el poartă medalionul ordinului portughez al lui Hristos. Filip al II-lea îi inițiase tatăl în treburile de politică înaltă și îl numise în postul nou înființat de vice-rege al Portugaliei. Palatul lui, ale cărui turnuri și galerii se reflectau în Tajo, se număra printre vechile monumente de artă ale Lisabonei. Monumentele din cripta familiei de la San Benito fuseseră concepute, la porunca lui Don Manuel de François de Quesnoy, la Roma. Însă revoluția din 1640 l-a despărțit pentru totdeauna de patria și națiunea sa, precum și de reședința strămoșilor săi. Destinul acesta i-a întunecat bătrînețea și cum tînjea după liniște, el l-a rugat încă din 1646 pe rege să-i accepte retragerea.

Semnătura (Velázquez *ft**) de pe spătarul scaunului este falsificată, privirea însă și ținuta spaniolă precum și tonul neobișnuit de luminos al trăsăturilor și al fondului, pot să evoce cu prisosință numele maestrului; bineînțeles că în detalii, mîini ori alte accesorii, genul lui se regăsește cu greu. Redarea chipului e totuși demnă de el. Se recunoaște omul treburilor de stat și al celor administrative, care și-a petrecut întreaga viață printre oameni, poruncindu-le și privindu-i cu atenție.

Între anii 1644—48 a fost guvernator civil al Flandrei; în acea vreme a pozat și lui Rubens. Stampa foarte rară (nepusă în comerț) lucrată de Paul Pontius, care a gravat în aceeași perioadă și pe bătrînul Cristobal, ne înfățișează o figură mai puțin precizată, iar în schimbul nasului oarecum teșit, apare unul lung, de forma unui cioc de vultur, precum și un păr buclat. Dacă luăm în considerare vîrsta *marqués*-ului, probabil că Velázquez l-a portretizat abia după întoarcerea acestuia din Flandra; deci cu cîteva luni înainte de pro-

---

* *fecit*

Scanned with OKEN Scanner

pria-i plecare în Italia (1648), sau poate la întoarcere, în vara anului 1651, întrucît Don Manuel a murit în 28 ianuarie 1652. Cu toate acestea gulerul-farfurie, suprimat de Filip al IV-lea încă din anul 1623, nu prea are ce căuta la Madrid.

TABLOURI APOCRIFE

Poate fi util să ne aplecăm asupra acelor lucrări puse pe nedrept pe seama unor mari artiști, în majoritatea cazurilor în dauna acestora: cunoști astfel opiniile emise asupra lor de-a lungul vremurilor și îți exersezi ochiul. Însăși recunoașterea manierei lui Velázquez nu pare grea: ea este supusă însă — ca și ignorarea — la multe erori.

Chiar și la Madrid unde există cea mai bună ocazie pentru educarea ochiului, i s-au atribuit lucrări cu totul străine de el, ca de pildă acel pretins portret al lui Alonso Martinez de Espinar; tînărul cu chipul brun-roșcat și cu trăsături senzuale, pictat cît se poate de aspru și grosolan, precum și schița unui bătrîn cu barbă văzut din profil.

Personajele multora dintre portrete, în parte foarte reușite, te captivează prin fizionomia spaniolă specifică epocii: mă gîndesc la *Cavalerul ordinului Santiago* din galeria Surmondt de la Berlin, la *Alcalde* de la Sir John Neeld în Grittleton, la *Tînărul cu bucle lungi și negre* de la Burleigh House, la *Don Pedro Moscoso de Altamira* de la Luvru, la impozantul *Cavaler al unui ordin*, robust ca statură și cu trăsături energice, aflat la Earl Stanhope.

Spiritul lui Velázquez se credea a fi uneori recunoscut și în portretele unor înalți prelați care aminteau de *sosiego*-ul spaniol poate din pricina austerității clericale și a liniștitei lor demnități. Orașul München îl poseda pe cardinalul Rospigliosi, Berlinul pe cardinalul Azzoloni (atribuit de Theodor Levin lui G.F. Voet), Maiența

Scanned with OKEN Scanner

pe unul necunoscut, galeria din Salamanca pe un *Monsignore* bolognez, pe care experţii din Paris îl considerau *incontesté et incontestable*; un Porporato tinerel a apărut şi la Londra (E.A. Leatham).

Mii de cunoscători au admirat virtuozitatea lui Velázquez, rar întîlnit în Italia, în trăsăturile lucrării *Franciscan pe catafalc* de la Brera, schiţat cu mult realism într-un racursiu plin de efect; ca şi celălat „portret" aflat acolo, el aparţine de fapt şcolii milaneze, probabil lui Daniel Crespi. Iar portretul unui *Nobil polonez* din Anglia, (Duke of Abercorn) care trece drept una dintre cele mai reuşite lucrări ale lui Velázquez, aparţine mai degrabă şcolii engleze

Foarte multe tablouri îşi datorează renumele doar unor speculaţii comerciale. Iar atunci cînd în ochiul avizat se amestecă şi viziunea comercială se poate întîmpla ca negustorul de tablouri să joace festa criticului de artă. Chipul plin de distincţie al unui Corregidor din Madrid, Don Francisco de Ribas (mort în 1660), pictat într-un ton tern de un pictor mediocru al vremii, a fost prezentat la expoziţia Old Masters din 1880, drept Velázquez spre indignarea admiratorilor acestuia. Catalogul (ori Sir J. C.R.) menţiona fără sfială: *The head only by Velázquez.*

Premiul de îndrăzneală revine însă descoperitorului portretului ecvestru al lui D. Luis, de Haro, „nestemata" fostei *Northwick Gallery*. De ce oare pictorul de casă al contelui-duce să nu-l fi pictat şi pe urmaşul acestuia? Ca atare cineva a căutat chipul cel mai bine pictat al acestuia, mult mai bine decît Van Dyck, iar baronul James de Rothschild l-a plătit 960 de lire sterline şi l-a aşezat la loc de cinste în castelul său de la Ferrieres; Moritz Busch pomeneşte de tablou în cartea sa „Bismarck şi prietenii săi". Figura nu seamănă însă deloc cu Don Luis de Haro, iar pînza nu face nici măcar parte din şcoala spaniolă.

Tabloul cel mai remarcabil dintre toate cele atribuite lui Velázquez pînă acum este totodată şi cel mai enigmatic din punct de vedere al subiec-

tului, al maestrului care l-a pictat ori al şcolii căreia îi aparţine. Posedăm o gravură din secolul al XVII-lea care reproduce un tablou foarte apreciat în acea vreme, tablou care apare mai tîrziu şi în diferite licitaţii, sub denumirea de *Roland mort* de Velázquez (vînzarea Duparc 1820). Secretarul general al Luvrului regreta că nu l-a cumpărat pentru muzeul Napoleon. *National Gallery* l-a achiziţionat din colecţia Pourtales pentru suma de 37 000 de franci.

Un tînăr cavaler zace întins pe pămîntul gol în faţa unui perete stîncos cu lespezi mari de piatră. Două cranii lîngă cap şi unul la picioare sugerează existenţa unui lăcaş de veci. El s-a întins de-a curmezişul, întors către fundal asemenea unei statui pe sarcofag, avînd drept pernă buclele blonde. Mîna dreaptă, lată, se odihneşte pe piept, iar în stînga ţine mînerul spadei, căzută pieziş sub el. Este încins în zale, cu pantaloni negri, ciorapi albi şi încălţări de asemenea negre. Lumina e crepusculară iar de craca unui copac uscat atîrnă o lampă al cărei fitil fumegă stingîndu-se; în stînga se deschide adîncul cu munţi în zare dincolo de care lucesc ultimele raze ale amurgului. A fost adăpostit aici de ai săi, în mare pripă, sau de duşmani? Sau s-a întins singur pentru a muri? De vreo rană, nici urmă!

Semnificaţia este incertă. În catalogul amintit se menţionează că în Spania el trecea drept o scenă a nimicniciei măririlor lumeşti. Poate că bărbatul ale cărui trăsături le poartă cavalerul mort, căci trăsăturile sînt de portret, a dorit poate sătul de viaţă să fie pictat aşa, un tablou de *desengaño* mai nobil şi mai spiritual decît dezgustătoarele cadavre ale lui Valdes Leal din Caridad de la Sevilla. Să ne amintim că bătrînul împărat la Juste şi Filip al IV-lea la Escorial s-au întins în viitorul lor coşgiug. În ceea ce priveşte pictorul, ne-am putea gîndi la unul din şcoala napolitană. Ar fi totuşi de dorit să se dea dovadă de mai multă ingeniozitate atunci cînd se atribuie maestrilor o întreagă gamă neverosimilă de lucrări de tinereţe ori atunci cînd se operează amputări din pînze

Scanned with OKEN Scanner

originale, creîndu-se astfel agitaţie în rîndul amatorilor creduli.

PORTRETE DE FEMEI

Călătorii ne-au asigurat adesea că în nici o altă ţară din Europa nu întîlneşti atîtea femei frumoase ca în Spania. Poate că aveau dreptate, dar în portretele şcolilor mai vechi acest amănunt etnografic este mai puţin vizibil.

Poeţii spanioli pomenesc şi ei în tot felul de istorii romantice despre forţa captivantă şi iluzia creată de unele portrete ale unor femei frumoase. Într-o tragedie a sa, Calderón leagă sălbatica gelozie pe care o inspira Mariana lui Irod de vraja pe care o exercita portretul ei asupra lui Octavian biruitorul. Octavian luase ca pradă caseta cu nestemate a tetrarhului în care se afla, giuvaer de preţ, o tăbliţă din aramă pe care era înfăţişat chipul unei necunoscute. Autorul se află acum în faţa ancestralei dispute între cele mai puternice forţe ale naturii umane: lupta între dragoste şi moarte. Cea mai desăvîrşită operă a dragostei este totuşi învinsă de moarte, însă numai cea care trăieşte; în schimb, dragostea întrece moartea atunci cînd creează un portret asupra căruia moartea nu are putere; şi încă unul mai viu decît însuşi modelul în viaţă, fiindcă frumuseţea nu este altceva decît sufletul în sine.

No vi mas hermosura
*Que es alma de la pintura.**

Frumuseţea femeilor spaniole nu poate fi comparată cu cea a femeilor romane. Le lipseşte acea grandoare pe care Aristotel o considera inerentă frumuseţii; „acea siluetă tocmai bună de sculptat" cum spune Winckelmann. În locul frumuseţii absolute, natura le-a dăruit farmecul, cu un efect mult

* Nu este frumuseţe mai mare
Care să nu fie sufletul picturii.

mai viu și mai senzual: el constă în culoare și în contrastul dintre culori, în gingașa mobilitate a trăsăturilor și a trupului.

„Ce s-ar face frumoasele toledane, exclamă Tirso, dacă le-ar lipsi grația" (*donaire*). Spaniola autentică apare față de celelalte femei aidoma unui instrument muzical cu mai multe strune care vibrează mai repede. Tot poetul de mai sus era de părere că frumusețea rezidă în „gingășia spiței" (*en la sangre delicada*). Calderón spune: „contrastul între culori (*la oposición*) ar fi acela care dă preț frumuseții".

Doar perioadele ferice au beneficiat de o asemenea pictură, perioade în care arta culorii și a clarobscurului a știut să prindă nuanțele inefabile ale învelișului feței precum și jocul fugar al trăsăturilor în mișcare, elemente care scapă ochiului neavizat. Cît de tîrziu însă a ajuns pictura spaniolă la un asemenea rafinament! Din această pricină poeții se exprimă adesea cu o notă de scepticism. Tirso de Molina afirmă că nici un penel nu este în stare să redea amestecul de pe chip al albului cu roșul, al jasminului cu garoafa. În poetica sa dialectică a reprezentărilor Calderón spune:

Lumina, focul, soarele, aerul, nu-s de pictat;
Cine-a reprodus oare-o frumusețe
Care-i foc, soare, aer și luciul luminii?

Versurile se găsesc în zguduitoarea tragedie în care-l introduce pe acel doct pictor diletant, care trăiește norocul de a cuceri o femeie frumoasă în vreme ce lucrează la portretul ei, asemenea îmbătrînitului Rubens. Cînd o pierde devine pictorul umilinței sale, o zugrăvește frumos în continuare dar la sfîrșit, în mod cumplit, pictîndu-i făptura cîndva adorată cu propriul ei sînge. În această piesă poetul recunoaște că este cu neputință să imaginezi o frumusețe atît de deplină ca aceea pe care o posedă o femeie fermecătoare (el se referă mai mult la frumusețea chipului). Fantezia n-ar fi deci un bun purtător al penelului. Fiecare își aduce însă

Scanned with OKEN Scanner

bine aminte de mărturisirea lui Rafael din scrisoarea către Baldassare Castiglione. Într-o altă piesă poetul mai spune că: „În privința frumuseții natura a înfăptuit lucruri măreție; de aceea și arta are o sarcină pe cît se poate de grea; urîțenia în schimb poate fi ușor redată fiindcă se întipărește în memorie prin multe și deosebite semne".

În retablurile din veacul al cincisprezecelea și de la începutul celui de al șaisprezecelea, descoperi adesea figuri de femei caracteristice locului, pe care și astăzi le regăsești în rîndurile populației de la țară, păstrătoare ale tipurilor autentic naționale. Însă acea dezghiocare a reprezentării din învelișul ei gingaș, a încetat în secolul clasic. Concepția italianizantă a unora ca Vargas, Céspedes, Juanes, Becerra ș.a. acorda drept de azil doar „formelor generale"; tot ceea ce amintea de folclor ori de forme locale se considera vulgar din punct de vedere artistic iar de către religie, profan. Pacheco vorbește ironic despre farmecul firesc al fetișcanei andaluze și preamărește vraja doamnei nobile cu cosițe de aur și ochi de safir; metalul prețios al frumuseții nu era căutat în filonul popular, ci în arta străină. Statuile pline de noblețe ale unor sfinte femei cioplite de Montañes, ultimul dintre idealiștii Sevillei, sînt tributare chiar celor antici; sculptura sa nu s-a coborît pînă la reprezentarea individualului. Frumusețea feminină națională a rămas pînă tîrziu în veacul al șaptesprezecelea străină pictorilor și sculptorilor.

Abia naturalismul a cutezat să reprezinte femei spaniole autentice în scene religioase, fără să aibă la început siguranța gustului. Chipurile copiilor și femeilor toledane pictate de El Greco au încîntat pe laici cu nespusa lor vrajă melancolică; dar n-a avut continuatori. Bizarele *Santas* ale lui Zurbarán, îmbrăcate jumătate modern jumătate fantastic, cu ochi întunecați și privire fixă, cu trăsături aspre și chip alungit, au fost pictate după modele găsite în popor. Alonso Cano picta doar ocazional cîte o frumusețe autentică; în schimb ucenicul său Fray Antonio, poreclit

Scanned with OKEN Scanner

Bocanegra, a creat un tip ideal de frumusețe sud-spaniolă cu ochii mari și contur delicat. Murillo a fost acela căruia i-a fost dat să descopere farmecul specific al andaluzelor și să-l folosească la traducerea istoriilor sacre în limbaj național. Tablourile sale sînt pline de elemente portretistice; Madona din palatul Orsini precum și sfintele Justina și Rufina trădează modelele după care au fost lucrate. Pe cît de mare portretist era, așa cum o dovedește și portretul lui Don Justino Neve, nu i se cunosc decît cîteva portrete de femei și acelea ale unor ușuratice și ademenitoare locuitoare din Triana.

Ne putem imagina că atunci sosise și vremea portretelor de femei. Pictorilor le lipsea însă calitatea de a reda frumusețea. Sentimentul geloziei făcea parte constitutivă din firea orientală a spaniolului. Acela care cercetează psihologia și patologia geloziei (*celos*), poate să priceapă cît de indecentă apărea acolo opera de artă care implica o oarecare posesiune generală. Nathanael Hawthorne vorbește astfel despre frumusețea regească a Zenobiei sale: „Portretul făpturii și chipului ar fi trebuit să fie răspîndit peste întreg pămîntul. Era o nedreptate față de restul omenirii că o asemenea privelițe să fie păstrată doar pentru cei puțini... Era de datoria ei să pozeze întruna pictorilor și sculptorilor ...” Cît de greu îi venea însă unui spaniol din timpul lui Calderón să îngăduie unei ființe care nu lăsa pe nimeni indiferent, să pozeze în fața unui pictor! O irascibilitate nechibzuită asemenea aceleia din piesele lui Calderón și ale lui Tirso care era capabilă să răzbune omagiile aduse nevinovatului lor subiect, putea oare să suporte reprezentări de felul acelora în care italienii zugrăveau pe prințesele timpului? Femeile frumoase, chiar cele de rang, erau expuse la Madrid unor permanente persecuții cu toate că puterea aurului trecea drept irezistibilă. Ele trăiau într-o izolare monahală și niciodată nu se arătau la plimbare pe străzi. Relațiile din afara locuinței se rezumau doar la vizite făcute cu lectica, mai cu sea-

Scanned with OKEN Scanner

mă pe la mînăstiri bogate de aici; chiar și liturghia se oficia în casă.

Întrucît cercurile de la Curte participau totuși la circuitul vieții europene, portretele au fost înarmate cu puternice dispozitive de apărare. Modelele lor par inabordabile prin vreo amabilă slăbiciune specifică sexului slab. Calitățile care, potrivit poeților constituie cel puțin o parte din farmecul feminin, drăgălășenia cîntată de Tirso, *mirar tan suave* de Lope au fost interzise cu strictețe; legea era doar expresia unei reci mîndrii.

Acesta este motivul pentru care în colecțiile spaniole de tablouri se află atît de puține portrete convenabile de femei, iar categoria cu denumirea „femei frumoase" aproape că nu există deloc. Palomino menționează obiceiul din Franța, Germania, Iatalia (astăzi ar fi vorbit și de Anglia) de a se „expune fără prea multe reticențe" portretele mai mari sau mai mici ale unor doamne distinse (*madenas sobresa lientes en calidad y hermosura*); „însă" adaugă el „la noi mai intervine și onoarea". Asta o scria chiar în timpul Bourbonilor. Doar în vremea lui Filip al II-lea, atunci cînd spiritul Renașterii domina și în Spania, o sumedenie de femei frumoase ale Curții au fost portretizate pentru galeria de tablouri a regelui de la Prado; portretele erau însă executate de Antonio Moro. De obicei „frumoasele" erau aduse de la Veneția; în muzeu pot fi văzute mai multe tablouri lucrate de Tintoretto în care modelul este una și aceeași curtezană. Tițian a trimis portretul drăgălașei sale Lavinia gata adaptat gustului spaniol, reprezentînd-o cu capul Botezătorului dinaintea lui Irod.

La Curtea lui Filip al IV-lea, unde se mai renunțase la o serie de prejudecăți, primul pictor al regelui n-a avut prea des ocazia să portretizeze doamne. Este aceasta prilej de regrete? Părerea că Velázquez ar fi fost un pictor cu precădere de bărbați este foarte răspîndită. Se mai afirmă că un pictor dotat cu o asemenea forță de caracterizare nu putea să aibă chemare pentru frumusețea feminină. Spiritul de observație abate inevitabil

Scanned with OKEN Scanner

de la frumusețe. De cîte ori însă, chiar și în chestiuni de estetică, necesitatea faptului a fost dovedită înainte de justețea lui.

Prejudecata respectivă se confirmă atunci cînd trecem în revistă lucrările lui Velázquez. În muzeul de la Madrid apare o singură spaniolă autentică. Numărul doamnelor princiare este desigur mare, reluări după puține poze și aparținînd unor alte rase străine. Ele nu stîrnesc vreun interes nici prin frumusețe nici prin drăgălășenie ori importanță spirituală.

Se pare că i-a lipsit posibilitatea de a aprofunda chipul primei regine, Isabela de Bourbon, femeia cea mai demnă de stimă din acea epocă, deoarece poza anevoie; cea de a doua, neimportantă, Maria Ana de Austria, devine an de an mai respingătoare. Obligației de a înlătura orice aparență plăcută i se asocia și o modă ce triumfa la acea vreme, care constrîngea tot ceea ce formele feminine ori umane aveau mai frumos. Întrucît Velázquez nu atenua liniile modei respective, accentuîndu-le chiar în beneficiul istoricilor moravurilor și nu al celor ai artei, galeria sa de portrete feminine abia că va găsi ceva admiratori. Arta rămînea neputincioasă în fața unui asemenea protocol. Pînă și un pictor specializat în redarea frumuseții feminine, cum a fost Mengs de pildă, a pictat cel mai dizgrațios cap de femeie încoronat vreodată și anume pe acela al principesei electoare Maria Josefa. Dacă ar fi avut altfel de modele înaintea ochilor nu s-ar fi arătat oare Velázquez într-o altă lumină? Bineînțeles că da — fapt atestat de trei portrete existente ale unor spaniole autentice, necunoscute însă, precum și de frumoasele versuri compuse de Don Gabriel Bocangel în cinstea chipului unei doamne de o frumusețe puțin obișnuită.

Acel unic portret al unei femei spaniole din galeria de la Madrid, primul pictat dintre cele trei, înfățișează o Sibilă. Tabloul este menționat prima oară în inventarul de la San Ildefonso din vremea lui Carol al III-lea (1774) cu specificația „o femeie care ține o tăbliță dinaintea ei"; sînt de părere că el nu reprezintă pe soția pictorului.

Portretul este remarcabil prin poziția de profil aleasă de pictor numai în acest caz. Trăsăturile sînt mai puțin frumoase cît interesante, mai caracteristice decît plăcute. Fruntea limpede, liberă și dreaptă (*frente desembarazada*, așa cum o cere Tirso în *Amar por Senas*), ochiul mare așezat adînc ce privește calm în zare, conferă chipului multă inteligență. Atmosfera gravă este amplificată și de umbrele de pe frunte și ochi pentru că lumina vine din spate. Artistă sau prezicătoare? Tăblița ce se află dinaintea ei ar trebui să ne-o trădeze; ea este însă goală. Rochia cenușie și mantia galbenă sînt de o simplitate absolută. Voia să se arate într-un rol poetic? așa cum o reprezenta Domenichino pe frumoasa lui Marizzebill în figură întreagă sau jumătate ca sfînta Cecilia ori în rolul Sibilei de la Cumae; pare a fi la mijlocul anilor douăzeci, la limita vîrstei farmecelor.

una mujer hermosa
*desde quince á veinte y cinco.**

În toată această lipsă de afectare o fantezie deosebită este dedicată pieptănăturii. Este totuși o artistă? Dar care femeie spaniolă nu era oare artistă în acest domeniu? Părul bogat, negru și buclat se înalță în susul frunții aidoma unei diademe naturale și coboară apoi peste o parte din obraz. La spate este prins într-o bandă împletită cu chip de plasă galbenă din care pornește o fundă lată, verde, ce cade pe spate. Gîtul delicat e prins într-un colier de perle și guleraș îngust.

Lucrătura tabloului este netedă, din trăsături ușoare și ample, așternute pe un fond galben-cenușiu. Așezarea din profil și tonul culorilor se potrivesc cu noblețea rezervată a acestei figuri, întoarsă de la lumină și de privitori, modalitate pe care pictorii o considerau insuficientă pentru asemănarea portretistică.

Crepuscularei „Sibile", cu privirea pierdută în depărtare îi urmează o făptură care se întoarce

* O femeie frumoasă între cincisprezece și douăzeci și cinci de ani

într-un fel îngrijorător către privitor. *Doamna cu evantaiul* poate fi urmărită din galeria Aguado (unde a fost în mod nefericit gravată în oţel) înapoi în timp pînă la colecţia lui Lucien Bonaparte (1816); lordul Hertford a achiziţionat pictura cu suma de 12 750 franci. Ochii de Junonă şi nasul ce palpită delicat, pielea caldă şi înfloritoare frumos modelată de roşul cireşii, gîtul plinuţ şi lung cu un colier de biluţe întunecate, care formează cu pieptul un unghi puţin cam obtuz.

la garganta, cuelli-erguida,
candida, gruesa, torneada (Tirso).*

Dat îndărăt de pe fruntea oarecum dură părul coboară în bucle mătăsoase şi brune către obraji: stă cu privirea întoarsă spre stînga, ţinînd delicat cu degetele, în dreptul sînilor, marginea modestei mantile de culoare neagră. Această *manto* era una dintre piesele vestimentare cele mai de temut din garderoba doamnelor Madridului, afurisită de soţi şi de părinţi, incriminată chiar şi de o „pragmatică" regală (1639). Cu o singură mişcare a acestor delicate degete, femeile puteau să-şi acopere chipul, ori pline de cochetărie să-şi arate doar un ochi, sau, cum este cazul în portretul nostru, să-şi încadreze în acel negru auster cea mai frumoasă pereche de sîni din lume, mulţumită decolteului adînc al rochiei de culoarea măslinei verzi.

În afară de jocul contrastant al culorilor veşmîntului, cînd întunecate cînd terne, tighelul îngust şi dantelat al cămăşii slujeşte (după reţeta lui Tiţian) să dea şi mai multă căldură culorii meridionale a pielii, a cărei prospeţime este asigurată şi de pasta bogat aplicată a vopselei.

Mîinile sînt acoperite cu mănuşi de piele largi, de culoare cenuşiu-deschisă, ce sfîrşesc prin manşete de dantelă. De alte podoabe nici urmă. Ea

* gîtul, sub gulerul ridicat,
candid, plin, bine cioplit.

Scanned with OKEN Scanner

ține în mîna dreaptă un evantai desfășurat ce se întoarce spre trecător aidoma unui semn criptic plin de înțelesuri. De brațul stîng atîrnă un șirag de mătănii cu fundă albăstruie. Avem de-a face cu cele trei instrumente fără glas pe care orice femeie din partea locului le folosea cu o virtuozitate deplină: mantila și evantaiul ca arme ofensive iar mătăniile pentru acoperire. Este de fapt un costum de campanie. Privirea ochilor bruni e mîndră, severă chiar, o privire strategică care sub masca indiferenței nu ascunde decît patimă și înfrigurare; este o privire întrebătoare, ultimativă chiar. Niciodată nu vei fi iertat dacă n-ai știut să folosești prilejul.

Cine este oare și de unde vine ea? Probabil că una dintre cele multe din Vitoria, *paroquia de las damas** cum o numea Tirso; doar la cîțiva pași de *Calle mayor*:

donde se vende el amor
*a varas, medida y peso (Tirso).***

Sau de aleile cu plopi ale Prado-ului. Pictorul însă nu a făcut nici o mențiune; fondul gri-verzui a rămas gol. O fi oare una dintre acele Circe după care se prăpădeau nobilii? Sau una dintre acele artiste toledane care în vreme ce-și făceau semnul crucii, aruncau cavalerilor priviri înfocate în stare să-i îndepărteze de logodnice chiar înaintea nunții? Făpturi în care gheața se învecina cu focul, cucernicia cu patimile și orgoliul cu cochetăria!

La *Chiswick House*, reședința de țară a ducelui de Devonshire, mai există o reprezentare a acestei necunoscute, tablou ce se află acolo de pe la mijlocul veacului trecut.

Aici ea pare mai degrabă tristă și visătoare, în schimb portul este mai elegant; culorile mai vii cu toate că sînt mai discrete. Peste rochia din mătase de culoarea lămîii cu volane negre de

---

* parohia concubinelor
** unde se vinde dragostea cu vorbe dulci, pe măsură și greutate

Scanned with OKEN Scanner

dantelă în partea de jos și la mîneci, cade un guler larg, alb și dantelat precum și o mantilă neagră tighelită ce se ridică în partea dreaptă a chipului pînă foarte aproape de ochi; la gît poartă un colier de perle. În loc de acel evantai plin de semnificații nu ține de astă dată în mînă decît o banală batistă. Motiv pentru care nu și-a pus mănușile; mîinile nu seamănă deloc cu niște „crini înfoiați". Bineînțeles că sînt doar schițate, prea grosolane însă ca să se potrivească unei femei spaniole de rang. „Slujnica și diavolul după mîini și picioare se cunosc":

El gante te quitas?
Que se conocen, no reparas,
por los piés y por las manos,
*los diablos y las criadas? (Calderón).**

În sfîrșit cel de al treilea portret ne înfățișează o doamnă autentică și chiar foarte elegantă (*bien prendita*); de la Dudley Gallery tabloul a ajuns în muzeul din Berlin.

El poate fi urmărit, îndărăt de-a lungul timpului, pînă în colecția lui Sebastian Martinez de la Cádiz, cu toate că Ponz nu-l menționează în descrierea sa. Lordul Dudley l-a cumpărat din galeria de la Salamanca în anul 1867 cu 98 000 de franci.

Din fondul cenușiu-luminos, silueta învești mîntată în negru reiese cît se poate de plastic, parcă vie. Poziția și atitudinea sînt cele convenționale, potrivite unor doamne princiare; forma crinolinei și a pieptănăturii este aceea care se purta în cele două decade înainte de mijlocul veacului.

Prin scumpete, vestimentația întrece chiar pe cea a principeselor timpului, fără să bată însă la ochi: „bogată, dar nu bălțată". În partea de sus a capului se remarcă o rozetă de diamante, prinsă în păr deasupra tîmplei drepte; cerceii se compun din trei perle mari; la gît poartă un

---

* Îți scoți mănușa?
Dacă vă cunoașteți, nu rezolvați,
Cu picioarele, cu mîinile,
prin diavoli și servitoare?

Scanned with OKEN Scanner

șirag de perle. Gulerul-farfurie, *lechguilla*, care s-ar fi potrivit aici ca element orizontal pentru multiplele linii descendente, a dispărut cu totul. Rochia neagră este confecționată dintr-o catifea înflorată; materialul mînecilor și al gulerului răsfrînt la ceafă este de culoare albastră, brodat și țesut cu steluțe și cu fir de aur și tighelit cu o dantelă tot aurie.

Peste piept cade un lanț de aur cu verigi în formă de rozetă de capătul căruia este prinsă o frumoasă podoabă cu piatră de agat. Pe degetele arătător și mic al mîinii stîngi ca și pe mîna dreaptă se află cîte trei inele cu pietre mari, de asemenea montate în rozetă.

Atît ținuta cît și felul energic în care apucă spătarul scaunului denotă o fire plină de temperament, căreia i se potrivește și fizionomia cu trăsături volitive și mîndre. Caracteristicile chipului sînt: o frunte înaltă, ochi mari umbriți de sprîncene accentuate, un nas concav cu vîrf obraznic, o gură frumos alcătuită cu colțurile retrase și o bărbie bombată, energică. Proporțiile figurii sînt mai degrabă lătărețe, echilibrate fiind de smocul de păr blond-roșcat ce se ridică spre creștet și de buclele ce se revarsă peste tîmple și obraji. Doar o ușoară roșeață se întinde peste obraz. Trăsăturile energice, privirea rece și liniștită de observator, luxul ieșit din comun precum și bizara construcție sferică a întregii înfățișări, toate laolaltă nu oferă deloc o imagine agreabilă a orgoliului feminin!

Pe dosul pînzei, lipită acum pe una nouă, se pare că stă scris în caractere vechi numele: Ioana de Miranda. Acesta era numele soției pictorului. Putea oare pictorul Curții, cu un salariu atît de modest, a cărui plată întîrzia uneori cu anii, să-și permită să ofere fiicei pictorului Pacheco asemenea coliere și lanțuri de aur? Ca să răspundem la această întrebare trebuie să cunoaștem obiceiurile spaniole în materie de economie casnică.

Brațul stîng, preconizat inițial să fie înfățișat cu încheietura îndoită și care acum atîrnă cu evantaiul închis în mînă, a fost acoperit superfi-

Scanned with OKEN Scanner

cial fără să mai fie finisat: ca atare el arată oarecum inform. Nu avem nici un motiv să punem la îndoială autenticitatea acestui tablou.

„Aici sosesc zilnic musafiri — scrie un călugăr iezuit la 31 august 1638 — şi cu ei se cheltuie mai mult decît cu întreaga armată".

Printre aceşti musafiri se afla şi ducesa de Chevreuse, cunoscuta intrigantă din timpurile lui Richelieu şi Mazarin. O notă descoperită de curînd menţionează faptul că şi ea a pozat lui Velázquez.

Marie de Rohan, căsătorită după decesul primului ei soţ ducele de Luynes, cu Claude de Lorraine, duce de Chevreuse, era una dintre cele mai fermecătoare şi mai spirituale femei ale epocii, iar viaţa ei un lanţ neîntrerupt de intrigi şi de aventuri galante în care s-a aruncat fără nici o rezervă. Cardinalul care o ura din vremea cînd ea îi refuzase unele omagii mai îndrăzneţe, o considera, din pricina intimităţii ei cu regina Ana, drept indezirabilă şi în consecinţă a gonit-o de la Curte; Ludovic al XIII-lea avea o asemenea aversiune faţă de ea încît a exclus-o din amnistia generală efectuată cu ocazia ultimelor sale dorinţe. Ea se afla la Tours cînd ştirea confiscării unor scrisori ale reginei a speriat-o îngrozitor. A hotărît să se refugieze în Spania (6 septembrie 1637); octogenarul episcop al locului a ajutat-o să-şi pună planul în aplicare. A călătorit îmbrăcată bărbăteşte şi după ce a greşit de mai multe ori drumul rătăcind din castel în castel şi din han în han a trecut fluviul Somme înot; ea a trimis o scrisoare marchizului de los Velez, vice-regele Aragonului, care a raportat regelui de îndată conţinutul. A fost invitată la Curte, indicîndu-i-se şi ruta pe care o avea de urmat, de-a lungul căreia i s-a pregătit o primire princiară: la Barcelona a fost găzduită în palatul episcopal, iar la Saragosa în cel al vice-regelui (10 octombrie). Toţi cei de la Curte ardeau de nerăbdare să afle de la prietena ei intimă ştiri despre sora mai mare a regelui, cu care nu mai avuseseră legături directe de aproape douăzeci de ani; mai mult decît atît, erau curioşi să cunoască o doamnă care se ocupa

Scanned with OKEN Scanner

de politică, specie rar întîlnită în Spania, care se putea lăuda pe deasupra și cu faptul că Richelieu o trata ca pe una dintre cele mai aprige inamice ale lui. Mai cu seamă Olivares era nerăbdător să întîmpine o persoană ale cărei vederi se potriveau celor mai intime gînduri ale lui. Ca să se bucure din plin de privilegiul de a avea un schimb de păreri între patru ochi cu dînsa, s-a grăbit să-i iasă în întîmpinare la Barajas, o mică localitate situată la o depărtare de două mile de Madrid. Cardinalul Retz pretindea că-i treceau prin minte tot felul de idei năstrușnice cu toate că mulți oameni înțelepți au ajuns în cele din urmă la vorbele ei. Cum trebuie să-i fi sclipit ochii bruni și vicleni lui Olivares și va fi plescăit cu gura căzută cînd franțuzoaica de 37 de ani s-a așternut la vorbă cu cunoscuta ei volubilitate, vărsîndu-și întreg veninul acumulat în timpul lungii călătorii într-o groază de săgeți, în ale cărei scurte pauze mai plasa și Don Gaspar cîte o cugetare tot atît de ascuțită dar spusă în stilul colorat care îi era atît de drag. Ea ar fi spus după aceea: „contemporaneitatea este dominată încă de faima unui atît de mare ministru". În ziua de 5 decembrie, însoțită de doamnele venite s-o întîmpine și-a făcut intrarea oficială în Madrid. Regele care nu mai avea răbdare să aștepte momentul cînd îi va fi prezentată o ființă care, zice-se, că a sucit capul tuturor principilor ce i-au stat în preajmă, s-a postat la una din ferestrele palatului *Buen Retiro* s-o vadă trecînd. Ducesa a fost găzduită în palatul Alba.

În audiență la regina Elisabeta, a lăudat în cuvinte înaripate frumusețea surorii mezine a acesteia, Henrieta, al cărei portret îl purta cu dînsa și pe care maiestatea sa i l-a cerut. A rugat-o, înainte, să-i dea și ea un portret al ei pentru a il duce surorii la Londra (unde avea de gînd să plece în februarie). Doña Isabel și-a dat încuviințarea.

La marea vînătoare de la Pardo, organizată în cinstea ei, ducesa a sosit alături de regină, împreună cu prințesa de Carignan. Vînătorii au reperat patruzeci de mistreți: erau cuprinse pînă

Scanned with OKEN Scanner

și iazurile în acel domeniu încercuit din care urmau să stîrnească vînatul. Distracția aleasă a durat trei ceasuri.

În ianuarie Velázquez a pictat-o în port francez, podoaba părului fiind de asemenea franceză. Mintea ei ageră cu care deslușea interesele oamenilor din jur, vioiciunea și grația, părul blond și carnația albă erau calitățile datorită cărora această femeie excentrică devenise prototipul mult admiratelor doamne franceze din epocă. Probabil că nu s-a simțit prea flatată atunci cînd și-a văzut portretul.

Velázquez a portretizat și o englezoaică; după moartea pictorului, pînza se afla în locuința acestuia din palat.

DOI COPII

Pictorii de copii se pot număra pe degete. Cei considerați într-un consens general ca deosebit de inspirați în redarea aparențelor și drăgălășeniei copiilor, Tițian, Correggio și Murillo, aparțineau cu toții categoriei de pictori care posedau geniul culorii și al luminii. Pictorii de copii trebuiau să surprindă inefabilul și spiritul formei, să se dezvețe de cele învățate.

Cu începere din anul 1638 Madridul poseda tabloul „Sărbătoarea copiilor", acea încîntătoare idilă a voioșiei copilărești redată de Tițian, care trecea odinioară la Roma drept un fel de canon al pictorilor și de la care Poussin și Fiamingo căutau, în epoca lor viciată din punct de vedere artistic, să regăsească drumul spre o candoare autentică a copilăriei.

Velázquez mînuia ca nimeni altul penelul, ușor, delicat și transparent al portretistului de copii; în cămările copiilor și-a cules el cei mai fragezi lauri. Nu era el oare pictorul aerului și luminii?

Portretele micuțului prinț Baltazar și al surorii lui mici i-au adus cel mai însemnat succes. Încîntarea plină de afecțiune a părinților precum și a întregii Curți, atestată de numeroasele reluări,

Scanned with OKEN Scanner

a fost împărtăşită şi de posteritate. Încă şi astăzi portretele lor sînt asediate de nenumăraţi copişti şi studenţi, iar despre orice copilă blondă şi plină de farmec se spune că arată ca o infantă de Velázquez.

Copiii aceştia erau însă de neam teutonic. De ce nu ne-a rămas oare decît un singur portret al unui copil de neam spaniol? Contesa d'Aulnoy ne spune că „micuţele fete spaniole sînt mai albe decît alabastrul şi de o frumuseţe atît de desăvîrşită încît le-ai lua drept îngeri, însă cu timpul se transformă vizibil din pricina arşiţei soarelui şi a vîntului care le vestejeşte".

Cele două fetiţe, redate în portretele din muzeul de la Madrid, se aseamănă de parcă ar fi surori. Şi întrucît pictorul a avut două fete, depărtate ca vîrstă doar prin douăzeci de luni, aceşti doi copii au fost luaţi drept fiicele lui, Francisca şi Ignacia. Doar că anul 1626 nu se potriveşte nici cu îmbrăcămintea copiilor, nici cu maniera de atunci a pictorului. Cineva îi sfătuia odată pe cei care doresc să pătrundă secretul „tuşei" pictorului, să privească cu atenţie aceste tablouri. Această tuşă însă nu prea era de văzut în anul 1626.

Portretul cu nr. 1227 este mai bine desenat şi pictat cu mai multă delicateţă. Copilul ţine cu ambele mîini şorţul plin cu trandafiri. Aşa erau de văzut în scenele de grădină, plimbîndu-se pe alei ori şezînd în iarbă, micuţele fete sau tinerele cărora le plăceau trandafirii. Acest copil care şi-a adunat singur trandafirii şi care acum, cu o privire rugătoare, suferindă parcă, nu mai vrea să-i cedeze nimănui, este cumva un copil de nobil? El însuşi arată înfloritor ca o roză. Are faţa rotundă, gîtul scurt, buclele brune sînt late, iar umerii înălţaţi. Nuanţa incarnatului este vizibil mai caldă şi mai intensă decît aceea a copiilor regeşti. Costumul de culoarea nucii, cu mîneci bufante cenuşii, este animat de banderole în culoarea florilor.

Cel de al doilea tablou (cu nr. 1228) poate că reprezintă doar o primă încercare unde, din pri-

Scanned with OKEN Scanner

cina neastîmpărului micuței făpturi, ori din graba pictorului, s-au strecurat unele greșeli de desen (în așezarea ochilor și a gurii). Poate că acesta a fost motivul reluării pozei care a stat la baza celuilalt tablou.

VEDUTE
ȘI GRUPURI DE PERSONAJE

SARAGOSA

În anul 1645 regele l-a luat pe prințul moștenitor cu sine în nord, în scopul primirii jurămîntului de credință obișnuit din partea claselor sociale din Navarra și Aragon, care trebuia să urmeze logodnei. În august a depus jurămîntul în Seo de la Saragosa cu privire la păstrarea privilegiilor Aragonului, în prezența celor trei stări (*brazos*) și a monarhului, în chip de spectatori ascunși.

Cînd acesta, ca să aibă o amintire a orașului cu suita lui, l-a însărcinat cu executarea lucrării pe Juan Bautista del Mazo, deosebit de iscusit în asemenea vederi, ginere al lui Velázquez, se pare că i-ar fi indicat chiar el locul cel mai potrivit din care să fie redată panorama. Iar acesta se afla pe malul stîng al Ebrului, în josul podului de piatră din mahalaua Altabás, potrivit tradiției, în dreptul pe atunci bogatei și frumoasei mînăstiri San Lazaro, o ctitorie a regelui Iacob Cuceritorul. Mînăstirea a fost distrusă în timpul războiului de independență. Locul este în apropierea actualei gări.

Poate că vederea orașului Saragosa este cea mai reușită realizare peisagistică a lui Mazo — pictată cu o claritate și o precizie rar întîlnită la el; Stirling o compara cu vedutele lui Canaletto. Pe lîngă redarea fidelă a vechii capitale a Aragonului, prototip nealterat al orașului vechi spaniol, ne mai oferă și o viziune de moment asupra societății plină de culoare adunată acolo în jurul monarhului. Cu toate că Mazo și-a trecut

Scanned with OKEN Scanner

doar numele lui pe inscripția latinească din tablou, avem totuși motive temeinice să credem că numeroasele personaje sînt pictate de mîna maestrului său. Par într-adevăr prea izbutite pentru el.

Sub un cer intens albastru străbătut de mici fîșii de nori, curge masivul fluviu verde-închis, animat de bărcuțe cu pînze ori cu umbrare violete; e puțin adînc, ca vara, dar urmele lăsate de forța lui destructivă se văd la podul cu șapte arcuri construit în veacul al cincisprezecelea (1437). Impunătorul arc din mijloc, cu o deschidere de 39 de metri, s-a prăbușit cu ocazia inundațiilor din 3 martie 1643, iar reparația foarte costisitoare începuse chiar în luna februarie a anului în curs. De pilonii arcului prăbușit se reazemă acum niște turnuri. Multe case și mînăstiri fuseseră distruse de viitură; malurile brăzdate mai purtau încă și acum urmele urgiei. Întreg accentul tabloului cade pe acest pod.

Dincolo de fluviu, de la apus pînă la răsărit, se întinde orașul cu turnurile lui zvelte, cu impunătoarele palate prevăzute cu galerii și donjoane și cu bisericile ce răsar asemenea unor corăbii uriașe deasupra puzderiei de case, o panoramă înrudită cu vederile medievale ale orașelor italiene. Chiar și în acea epocă de decădere, căreia, i se potrivea ca simbol podul ruinat, pietrele orașului grăiau încă despre cuceritorii Siciliei și ai Neapolelui. Forță îndărătnică și delăsare crasă·

Podul de piatră (*puente de piedra*) care preia șoseaua militară de la Madrid spre Barcelona, duce la *puerta del angel*, un turn-poartă flancat de două foișoare; între două balcoane se zărește tabloul cu îngerul. Pe pod, se îndreaptă către poartă o trăsură cu șase cai urmată de un lung șir de pietoni: regele, ca de obicei vizibil doar în depărtare, se întoarce la palat. Palatul se ivește în stînga podului, asemenea unui zid cu balcoane peste care sînt așternute covoare, cu un acoperiș înalt acoperit cu *azulejos**. Este vechea

* Plăci mici de faianță de diferite culori

reşedinţă a regilor aragonezi transformată acum în palat arhiepiscopal. Înapoia lui se înalţă Seo cu *ciboriul* refăcut cu adăugiri din lemn. În partea cealaltă a porţii se zăreşte clădirea Consistoriului orăşenesc legată de construcţia măreaţă a bursei (*lonja*), terminată în 1551, care poate fi recunoscută după cele patru turnuleţe din colţuri. Edificiul bisericii Pilar, clădit într-un vioi stil baroc, a fost început abia în 1686: în locul ei se afla încă modesta clădire cu o singură navă a bisericii Santa Maria la Mayor, din al cărui larg *Claustro* şi capelă nu se zăresc decît porţiunile mai proeminente. Mai încolo, către est, se ridică lîngă San Felipe cu cele trei turnuri de faţadă ale sale masivul turn înclinat cu ceas, *Torre nueva*, înalt de 312 picioare castiliane, a cărui admirabilă ornamentaţie aminteşte de faptul că laolaltă cu meşteri constructori creştini, au lucrat evrei şi mauri. Urmează San Paolo cu zvelta ei campanilă gotică; în sfîrşit, în afara zidului oraşului, cubul uriaş al palatului maur Aljafería, în care s-a născut la 1271 Elisabeta, sfînta Portugaliei.

Deoarece în partea locului nu se construieşte decît cu cărămidă şi ţigle, toate au un ton palid şi prăfuit, searbăd chiar, care se potriveşte unei ambianţe severe. Nu există ceva mai auster, mai neprimitor, decît acest oraş de pe Ebru. Nici un copac, nici măcar un chei clădit din piatră nu ascunde pleşuvia argilei. Şi în acest loc căruia i se potrivesc mai degrabă nişte adăposturi pentru slugi, este zugrăvită o adunare pestriţă de lume străină, a cărei îmbrăcăminte de curte şi ţărănească ţine locul covorului de flori. O parte din lume stă jos, lîngă apă; personajele principale se află însă sus, probabil în grădina mînăstirii, despărţită de promenadă printr-un gard cam dărăpănat. Stau în grupuri ori şed, mai ales doamnele, pe covoare aşternute în iarbă; alţii se îndreaptă încet spre debarcader. Toţi cei care-şi prezintă chipul reprezintă cîte un portret; unii amintesc figurile din scenele de vînătoare. În stînga se observă un cleric de rang înalt. Foarte bătător la ochi stă un tînăr cavaler blond cu mantie roşie,

Scanned with OKEN Scanner

cu privirea pierdută în zare, izolat, avînd lîngă el calul și scutierul. Fața a fost ștearsă intenționat și a trebuit să fie repictată. În colțul stîng și foarte în față stă o femeie cocoșată gătită în costum național cu mîneci albe largi, cu o tunică albastră și un trandafir prins în piept; vinde piersici. Dintre persoanele „de rînd" doar cerșetorii au privilegiul să apară aici. Avem de-a face cu spiritul lui Callot, cu realismul și pitorescul lui Hogarth precum și cu viziunea distinsă a lui Van Dyck. Tabloul se compune din patru registre orizontale: cerul calm, luminat de lumina de zi, puzderia de case cenușii, fluviul străveziu de culoare verde închis și malul ocupat de lumea aceea pestriță. Această liniște și voioșie se asociază într-un contrast imaginar cu o serie de amintiri sugerate doar, cum ar fi: furia nimicitoare a stihiilor, războiul din sud ce se simte pe-aproape precum și măreția trecută a Aragonului. Imaginea capitalei decăzute a fostului regat de aprigi cuceritori unde se desfășoară acum vizita trîndavilor curteni ai lui Filip al IV-lea, parcă apropie vremurile în care fusese întemeiată de cele care o destrămaseră.

Această vedută, comandată pentru a cinsti zilele de glorie ale prințului moștenitor, nu putea să trezească mai tîrziu decît sentimente penibile. Terminat după moartea lui, tabloul nu a fost expus niciodată în locuința regală. A fost mutat în coridoarele (*transitos*) de deasupra cămărilor tezaurului; în vremea lui Palomino se afla în coridorul ce ducea spre capela *Encarnación*.

FORTĂREAȚA DE LA PAMPLONA

La *Apsley House* se află un tablou considerat pînă de curînd drept enigmatic și a cărui realizare se datorează tot acelei călătorii a Curții în partea de nord a țării. Este tot o vedere, însă de astă dată avem de-a face cu un fort înconjurat de masive înălțimi muntoase; cortegiul regal se remarcă în

Scanned with OKEN Scanner

planul mediu, iar în față o adunare plină de veselie; printre participanți se află amestecate, în chip bizar și personaje îmbrăcate potrivit datinei provinciilor. W. Burger consideră tabloul drept magistral și cu toate că penelul nu aparține maestrului, pictura face totuși parte din școala sa. Tabloul este pictat în culori compacte pe o pînză grosolană, însă personajele și detaliile peisagistice sînt destul de caracteristice.

În coridorul de deasupra cămărilor tezaurului era expus în vremea lui Carol al II-lea un tablou ce reprezenta o vedere a „fortăreței din Pamplona, cu peisaj și mult popor din partea locului, care privește cortegiul lui Filip al IV-lea, cu blazonul regal al Navarei". Cean Bermudez a apucat să-l mai vadă în *Cuarto del Rey* din palatul cel nou. Poate că și acum se mai află încă în depozitele muzeului Prado, inaccesibile muritorilor de rînd. Deoarece tabloul era lat de patru coți și înalt cam tot de atîta, nu poate fi confundat cu cel de la *Apsley House*. Însă și în acesta se remarcă la marginea lui superioară blazonul Navarei: un scut cu o roată cu opt spițe de aur, jur împrejur cu o ghirlandă de flori și fructe, ținut de doi copilași înaripați. Piesa aflată în posesia familiei Wellington ar fi deci ori lucrarea inițială, ori o replică de dimensiuni mai mici.

Împrejurările au fost următoarele: în primăvara anului 1646, regele s-a deplasat la Pamplona pentru a ține adunarea cortes-ului Navarrei, ca după depunerea jurămîntului pe statutele imperiului prințul să primească devoțiunea reprezentanților celor trei stări și pentru a obține totodată un supliment de bani și armată. Deoarece navarezii încăpățînați i-au refuzat cele cerute, regele, sosit la Pamplona în 22 mai, a plecat furios spre Saragosa, potrivit relatării trimisului venețian, chiar a doua zi după aclamare. Acest tablou a fost și el pictat tot în amintirea ultimei perioade de viață a prințului moștenitor. Dintr-un document găsit în arhiva palatului mai aflăm că Don Francisco de Borja i l-a recomandat regelui pe

Scanned with OKEN Scanner

pictorul Mazo, care a fost chemat acolo, acordîndu-i-se două sute de escudos drept speze de călătorie, ca să picteze vederea orașului și a cetății (*á pintar la descripcion de aquella ciudad y castillo*). În tabloul nostru nu se vede însă decît fortăreața. Ea se afla la sud est în fața porții sfîntului Nicolae, pe locul unde a fost ctitorită în 1694 basilica sfîntului Ignațiu. Căci aici era locul unde se petrecuse în 1521 cunoscuta vătămare a *hidalgo*-ului navarez Don Iñigo Lopez de Recalde. Ne aflăm într-o vale largă, cu un perimetru de circa șapte mile, înconjurată de trei rînduri de munți abrupți cu pereții din stînga măcinați de torente și plini de păduri în dreapta; deasupra unui tăpșan se mai zărește în depărtare încă un lanț muntos, albăstrui.

Fortăreața este împrejmuită cu ziduri puternice și șanțuri cu apă, iar în interior, printre grădini, se zăresc case mici. Foarte aproape de șanț, un drum venind din stînga duce către poarta principală din mijloc. Pe drumul acesta două calești, una trasă de șase iar cealaltă de patru cai, trec printre două rînduri dese de privitori.

În față se mișcă mulțimea pestriță. În mod deosebit se remarcă în stînga un cerc de optsprezece doamne și domni care în loc să se țină de mînă, se țin cu ajutorul unor batiste și execută un dans circular. De obicei doamnele spaniole dansau înmănușate; doar cu regele fără mănuși. Infantele și granzii dansau în felul înfățișat aici.

Ceva mai în față, un nobil cu tunică roșie și panaș la pălărie, poate că este chiar prințul, tocmai încalecă un cal ce se cabrează. Este înconjurat de șapte cavaleri în costume negre de Curte, dintre care patru au capul descoperit. În mijlocul planului apropiat, trei doamne șed în iarbă iar în jurul lor stau femei gătite în port navarez cu *tocas** albe, asemănătoare celor ale țărăncilor din jurul Romei.

---

* Bonete

Scanned with OKEN Scanner

Nici pomeneală de faptul că tabloul de la Luvru în care sînt înfățișați, în chip de nobilă adunare, treisprezece cavaleri spanioli ce stau de vorbă în cinci grupuri distincte, ar fi lucrat de vreun pictor spaniol.

Se zărește distinct o pereche ce se îndreaptă către fundal: singurul dintre toți care se lasă antrenat să-și exteriorizeze simțămintele, flutură larg pălăria. Altul (în stînga) care tocmai s-a apropiat de cei doi domni distinși, și căruia unul îi pune în mod intim mîna pe umăr, este îndrumat cu un gest al brațului către acesta. Majoritatea însă, șapte sau opt la număr, întorc spatele scenei: ei folosesc prilejul să-și șoptească tot felul de bîrfeli sau să schimbe impresii despre persoanele ce se află acolo: numai nu vrea să-și arate fața, chiar dacă distanța este apreciabilă, celor pe seama cărora se poartă conversația.

Ordonarea în tablou a acestei societăți plină de indolență este bine socotită, chiar dacă legătura dintre cele cinci grupuri este foarte liberă; nimănui nu-i pasă de persoana vecină din alte grupuri, așezate la diferite distanțe. chiar mici către fundal. Se observă de la stînga spre dreapta o diminuare de rang; acolo stau mai ales cu pălăria pe cap și se comportă mai apatic, sînt și mai bătrîni. Tabloul este un izvor pentru comportamentul nobililor spanioli în asemenea ocazii, cînd fiecare se simte ținta privirilor celorlalți, chiar și a celor celor mai distinși. Cu aparentă indiferență, ingorîndu-i pe ceilalți, își studiază ținuta, privirea și mișcările. Unul și-a luat poziția în care era portretizat regele.

S-a vorbit cu dispreț despre desenul stîngaci și ordonarea banală, despre faptul că n-ar fi o pictură demnă de un maestru; cu toate că nu putem concepe ca asemenea fizionomii atît de tipice, adevărate portrete uneori, gesturi atît de bine prinse, la o scară atît de mică, să fie reușite de un simplu pictor-compilator. La realizarea acestor grupuri nu s-a avut în vedere un portret anume,

Scanned with OKEN Scanner

ci s-a căutat un fel de pandant al scenelor nordice de vînătoare: ele constituie studii pentru partea figurativă a unor tablouri de mari dimensiuni, cu scene de vînătoare ori cu vederi de oraşe, a căror pregătire se făcea potrivit necesităţilor, cu ajutorul unor tablouri mai mici.

Asemenea grupuri de curteni, care nu pot reprezenta însă doar simple studii necesare la realizarea unor scene de mari dimensiuni, le întîlnim în două pînze fermecătoare, care provin probabil din palatul de la Madrid, unde lordul Stuart of Rothsay le-a văzut în secolul trecut şi de unde, împreună cu altele, le-a luat cu el ambasadorul danez din timpul Bourbonilor. Acum ele se află la Bowood, reşedinţa de ţară a marchizului de Lansdowne.

Peisajul acestor mici tablouri nu e constituit de un parc, ci o vedere din munţi, cu toate că personajele, în loc să fie îmbrăcate cu costume de vînătoare ori de călătorie, apar în veşminte de Curte bogat colorate. Avem de-a face cu o sumedenie de portrete prinse în situaţii bine determinate; ce-ar mai spori farmecul lor, dacă am cunoaşte şi unele amănunte despre prilejul care le-a dat naştere!

Primul dintre cele două tablouri ne transpune într-o vale largă. În stînga se vede o rîpă tăiată de un torent; acolo o femeie stă în iarbă cu un copil. În depărtare se zăreşte un vîrf maiestuos de munte, iar în dreapta peisajul se deschide spre spatele unei păduri întunecate, asupra unui şes întins ca un ocean. În această vale plină de verdeaţă se întîlnesc doi călăreţi. Unul, îmbrăcat într-o tunică roşie cu mîneci largi galbene şi pantaloni de asemenea roşii, soseşte de departe călare pe un murg dolofan; celălalt, cu o tunică albastră, îi vine în întîmpinare cu pălăria scoasă, călare pe un cal roib. Un al treilea personaj, aflat în partea dreaptă din faţă, fără cal de astă dată, este îmbrăcat cu o tunică largă de piele, cu cizme de călărie, iar pălăria cu pană stă aruncată peste un pietroi.

Scanned with OKEN Scanner

În cealaltă scenă, mai măreață, în spatele cîmpiei se zărește o vale răcoroasă și un rîu sclipitor; în mijloc, un șir de munți cu șa adîncă, la ale căror poale se întinde un oraș iar în depărtare se zărește un pisc albăstrui.

Drept în mijlocul cîmpiei stă în iarbă o doamnă distinsă. Poartă o mantie grosolană verzui-cenușie, ce se aseamănă cu cele folosite în zilele noastre contra prafului, dedesubtul căreia se ivește o porțiune dintr-o rochie de culoare roșu-aprins cu tighelul auriu. O mantilă neagră îi învăluie chipul; în mîna dreaptă ține un evantai, iar cu stînga îndepărtează cochet mantila din dreptul ochiului, în vreme ce o rază de lumină cade din plin pe acest colțișor al feței. Se uită la cavalerul din dreapta ei, care i se adresează. Acesta poartă o tunică roșie deschisă și un guler larg de dantelă; mîna stîngă cu mănușă lungă de piele o sprijină de spadă. Lîngă acest personaj principal se află, mai la o parte și cu fața îndreptată către privitor, un alt cavaler mai tînăr, îmbrăcat cu o manta albastră și încălțat cu cizme lungi, care își ține în dreptul inimii pălăria cu penaj de struț. Înapoia tinerei doamne stă o alta mai vîrstnică, îmbrăcată într-un veșmînt întunecat; un bărbat mai bătrîn, cu chip interesant, brăzdat și măsliniu, cu capa largă răsfrîntă pe el întinde mîna acestei *Duena*. Cei doi pitici îmbrăcați țipător atestă faptul că doamna tînără din partea stîngă aparține curții. Silueta boantă a piticului Coria se zărește din spate; el poartă un costum albastru ai cărui pantaloni bufanți și mîneci de asemenea bufante sînt roșii ca flacăra; rînjește batjocoritor, cu fața întoarsă spre doamnă. Colegul, care fără să fie mai înalt este totuși mai bine proporționat, îi șade alături; firava ființă îl bate îngăduitor cu mîna pe umăr. Tunica și pantalonii sînt confecționați dintr-un brocart galben. Un grup de personaje ușor schițat se mai află și în registrul median.

Fără îndoială că aceste scene au fost realizate la Curtea lui Filip al IV-lea; oricine se va gîndi la Velázquez, dacă am lua în considerare numai

Scanned with OKEN Scanner

faptul că figurile țin de tipologia specifică lui. Examinarea mai îndeaproape a tablourilor ne dă însă de gîndit. Tonul cenușiu-transparent al peisajului, forma munților, copacii desfrunziți, sînt suspecte. Personajele colorate și grațioase din ambianța înmiresmată a peisajului amintesc mai degrabă de Wouwerman; cineva s-a gîndit chiar la un olandez celebru care a pictat la Curtea din Madrid cu toate că de mîna lui nu s-a găsit nimic acolo (Terborch). Ambele pînze au fost înnădite și pictura lărgită în jur.

Scanned with OKEN Scanner

A DOUA CĂLĂTORIE LA ROMA (1649–1651)

PRILEJUL CĂLĂTORIEI

Roma de mai înainte lăsa întotdeauna după prima vizită un fel de dor, măcar la aceia care meritau să păşească pe pământul cetăţii eterne. Al doilea popas devenea atunci mai confortabil şi mai plăcut. Această dorinţă şi poate presimţirea că va petrece în aceste locuri unele dintre cele mai fericite zile ale vieţii sale, l-au mînat din nou pe pictorul de cincizeci de ani, spre ţara unde avusese prilejul, la treizeci de ani, să-şi împlinească însuşirile contemplative la umbra artelor şi vestigiilor Romei, în libertatea unui loc unde totul era măreţ.

Prima călătorie fusese una de studii; a doua una oficială, cu toate că motivul ascuns consta doar în dorinţa sa de a revedea ceea ce atunci i-a fost drag; poate că un alt motiv îl constituia şi nevoia de a se apropia mai mult de curtea pontificală şi de societatea locului, în condiţiile îmbunătăţirii relaţiilor dintre Spania şi Vatican, ori să-şi facă intrarea în acea grandioasă arenă a marilor talente.

Misiunea lui, adică pretextul pentru acel lung concediu, se datora poziţiei sale oficiale la care fusese înălţat, anume aceea de supraveghetor al lucrărilor de transformare din acel timp ale palatului din Madrid. În ultimii ani unele încăperi

Scanned with OKEN Scanner

fuseseră reamenajate iar altele reconstruite. Împodobirea lor picturală nu putea, sau cel puţin nu se dorea, să fie încredinţată artiştilor din partea locului, mai ales din momentul în care numele unor pictori decoratori italieni foarte solicitaţi pătrunsese şi la Madrid; se punea problema ca şi pentru executarea mobilierului să fie solicitaţi tot meşteri italieni. Amenajarea noilor încăperi a dat ocazia unor modificări a expunerii tablourilor existente, transformînd încă de pe atunci palatul într-o adevărată pinacotecă. Însă planurilor imaginate de rege ori sugerate acestuia nu le mai erau suficiente tezaurele existente. „În acest oraş — scrie Sir Arthur Hopton la 20 iulie, 1638 — nu se află nici o piesă oarecum valoroasă pe care să n-o achiziţioneze regele şi să n-o plătească foarte bine"; toată lumea din partea locului îşi dădea seama că Madridul nu era decît o piaţă modestă în comparaţie cu Veneţia şi Roma. Aici începe rolul lui Velázquez.

„Maiestatea sa — scrie Jusepe Martinez — i-a mărturisit într-o bună zi că are de gînd să întemeieze o galerie de tablouri pentru înzestrarea căreia urma să caute maeştrii cei mai iscusiţi". Maiestăţii voastre, a răspuns el, nu-i este permis să posede tablouri pe care le poate avea oricine. „Şi oare cum s-ar putea înfăptui aceasta? O, Doamne, dacă mi-aţi acorda un concediu, m-aş încumeta eu să plec la Roma şi la Veneţia unde să caut şi să achiziţionez cele mai reuşite lucrări ale unor Tiţian, Paolo Veronese, Bassano, Rafael din Urbino, Parmesano ori altele asemănătoare. Puţini principi posedă acum picturi de aceşti-maeştrii iar maiestatea voastră, datorită zelului meu, va poseda un număr mult mai însemnat".

Însă pentru a transforma acele încăperi regale în veritabile temple ale artei, după model italian, erau necesare şi statui. „Ar fi de dorit ca încăperile de jos (*piezas bajas*) să fie împodobite cu sculpturi antice. Acelor sculpturi pe care nu le vom putea obţine, le vom scoate un tipar, iar (formele) le vom aduce în Spania pentru a le turna aici cît mai izbutit cu putinţă".

Scanned with OKEN Scanner

În această privință palatul nu prea avea cu ce se mîndri. În intervalul lui Filip al II-lea sînt menționate 117 lucrări plastice, dintre care 32 cu siguranță moderne; majoritatea celorlalte erau busturi portret, iar statui doar patru: ele au fost destinate în parte grădinilor de la Aranjuez și *Buen Retiro*, unde Ponz a apucat să mai vadă destul de multe. În inventarul din 1636 sînt menționate 58 de statui dintre care o parte cu denumire certă și anume cele expuse în „grădina împăraților", alături de coridor și boltă; douăsprezece statui din bronz care-i înfățișează pe cezari încununați cu lauri argintii, precum și trei cai în turnul bibliotecii.

La 2 martie 1647, Velázquez obține postul de inspector și administrator al construcțiilor sălii octogonale. Această sală ținea de aripa începută sub Filip al II-lea, care avea să se termine abia acum, odată cu renovarea vechiului palat. În acea vreme fusese plănuită o lărgire a aripii sudice, în așa fel încît să fie înălțată o nouă fațadă paralelă cu vechiul zid al frontonului; printre altele au fost reconstruite și cele două turnuri pătrate și proeminente care flancau vechea poartă. Noua aripă adăpostea sala regatelor, sala oglinzilor precum și sala octogonală (*Ochavo*). Această *Ochavo* nu era altceva decît o mare încăpere a vechiului turn (stîng) al porții. Acum se afla deasupra porții principale din dreptul scării noi. Prin forma ei, încăperea amintea de Tribuna de la Florența, bine cunoscută regelui din relatările nobililor și pictorilor florentin. A fost hotărîtă o împletire a lucrărilor de sculptură cu cele de pictură, asemănătoare celei de la Florența. Lui Filip al IV-lea îi plăcea să creadă că aceasta ar fi Tribuna sa. Cînd Ferdinand al II-lea de Toscana i-a trimis ministrului Hugo o statuetă de bronz și o consolă lucrată în mozaic florentin, regele le-a admirat atît de mult încît Don Luis s-a simțit obligat să i le ofere. „A poruncit să fie expuse — scrie trimisul florentin Lodovico Incontri la 30 august 1651 — în *salone ottagono* aflat între cele două galerii, asemănător cu Tribuna

Scanned with OKEN Scanner

Înălțimii sale (*è come la Tribuna di S.A*). Regele păstrează aici piesele cele mai de preț; pereții sînt prevăzuți cu pilaștri și nișe din jasp, în care se află cele mai frumoase statui". Cînd tînăra regină ori infanta Maria Tereza doreau să obțină, linguşindu-l, vreo promisiune cu privire la unele obiecte aflate acolo, prima după ce-l născuse pe moștenitor iar a doua cu ocazia logodnei cu Ludovic al IV-lea, regele le-a răspuns zîmbind: „V-ați greșit socotelile, fiindcă pe lucrurile odată intrate aici nu mai sînt eu stăpîn; toate cele aflate aici aparțin Coroanei". Printre tablouri se numărau copii după scene mitologice sau de vînătoare de Rubens și Snyders, precum și două picturi originale de Van Dyck și anume *Bachus printre nimfe* și *Mercur împreună cu Saturn*. Tavanul era ornat cu picturi după Tintoretto, ce înfățișau nimfe cu instrumente muzicale. Încăperii îi mai erau destinate și alte lucruri de preț. Printre statui se afla și aceea a tînărului care își scoate ghimpele din talpă, ce aparținuse cîndva lui Filip al II-lea, precum și planetele în număr de șapte lucrate în bronz, luate de Ferdinand ca pradă de război din Țările de Jos.

Întrucît ocaziile de achiziționare a lucrărilor antice nu erau prea numeroase, s-a luat hotărîrea să fie procurate tiparele celor mai importante capodopere aflate în muzeele Romei, larg răspîndite la acea vreme prin cópii în metal, pentru a fi apoi turnate în bronz.

Cu un veac în urmă Francisc I l-a trimis în Italia (1543) pe pictorul Primaticcio cu o misiune asemănătoare. Acesta a reușit să adune într-un timp destul de scurt 125 de statui, anume torsuri și busturi și să obțină, lucrate de Jacopo Barozzi da Vignola și Francesco Libon, tiparele unora dintre cele mai frumoase antichități romane. În afară de un Marc Aureliu și de Columna lui Traian, mai sînt menționate și statui ca Venus, Cleopatra, Nilul și Tibrul. Replicile lor în bronz executate la Paris se distingeau prin fidelitate și finețe. Poate că știrea lui Vasari despre această colecție

Scanned with OKEN Scanner

de cópii de la Fontainebleau să fi constituit un imbold şi pentru regele spaniol.

Admiratorii precum şi cei care-i contestau pe maeştrii pot fi surprinşi că tocmai Velázquez a fost acela însărcinat cu procurarea de tipare de la Roma, misiune încredinţată cu 120 de ani mai tîrziu şi succesorului său Rafael Mengs. Copiile în gips, care-şi făceau din ce în ce mai mult apariţia la finele acelui secol, au fost legate de declinul aptitudinilor picturale precum şi de gustul dubios al unor Gérard de Lairesse şi Vander Werff. Se făcea auzită părerea că „după ivirea sălilor cu colecţii antice de la Anvers (1680) şi de la Amsterdam (1700) a dispărut din redarea chipului acea finețe care distingea lucrările mai vechi ale şcolilor din partea locului". Acest pericol nu constituia un secret nici pentru spanioli; însuşi Martinez observă că „prin studiul unor asemenea modele desenul devine mai aspru, mai sec şi cît se poate de puţin plăcut la vedere".

Cu toate acestea genurile academice lipsite de simţ pictural din secolul următor probabil că n-au apărut doar ca urmare a studiului celor vechi, ci mai degrabă datorită marasmului în care se scufunda arta, care de fapt se aşteptase la o înnoire prin acea transfuzie de valori antice. Însă rezistenţa naturală a pictorilor cu calităţi înnăscute din veacurile mai timpurii nu avea de ce să se ferească în faţa unor asemenea pericole.

S-a mai presupus că scopul călătoriei lui Velázquez precum şi toate acele achiziţii s-au făcut în vederea întemeierii unei proiectate academii de pictură. În orice caz ulterior, sub Filip al V-lea, unele cópii după tiparele aduse de Velázquez au ajuns în academia fondată la acea vreme. Potrivit lui Jusepe Martinez, un asemenea lăcaş fusese plănuit încă din vremea lui Filip al III-lea de Vicencio Carducho, la iniţiativa căruia pictorii madrileni întocmiseră în anul 1619 un memoriu şi un proiect de statute. Îndată după urcarea pe tron a lui Filip al IV-lea proiectul a fost reactualizat şi susţinut de Olivares: s-a întocmit chiar şi un program de cursuri cu premii şi grade care

Scanned with OKEN Scanner

urmau să capete recunoaştere oficială; realizarea unei asemenea şcoli, idee la care subscriseseră şi *cortes*-urile Castiliei, s-a poticnit însă din pricina „îndărătniciei" unora dintre pictori.

*

Încă din ziua de 14 mai regele dăduse indicaţii casieriei să plătească sumele restante datorate pictorului; bineînţeles că acest lucru nu s-a înfăptuit decît la 6 octombrie.

Velázquez a părăsit Madridul în noiembrie 1648. Deoarece Barcelona era în mîinile francezilor, în Catalonia bubuia tunul iar la Alicante, Valencia şi Sevilla bîntuia ciuma, îmbarcarea a avut loc la Malaga, abia în 2 ianuarie 1649. Cu un an în urmă trimisul veneţian Basadonna a fost nevoit să facă acelaşi ocol care a durat 68 de zile pentru a veni de la Veneţia la Madrid. Călătoria pe mare nu era scutită de primejdii. În primăvara anului 1650, între Alicante şi Genova, corsari de origine franceză au capturat o corabie spaniolă cu care călătorea secretarul lui Don Juan de Austria; acesta pregătea la Neapole o flotă pentru a-i izgoni pe francezi din insula Elba şi a cuceri atît Longone cît şi Piombino.

Velázquez s-a alăturat suitei ambasadorului spaniol Don Jayme Manuel de Cardenas, duce de Náxera y Maqueda, care se îndrepta către Trento pentru a o primi pe noua regină, Maria Ana de Austria. Datorită vîntului potrivnic, au debarcat la Genova abia la 11 februarie.

Velázquez a zăbovit şi de astă dată doar puţină vreme la Genova. A trecut în goană prin Milano şi Padova spre oraşul lagunelor. Nici măcar primirea solemnă de la Milano a tinerei sale regine, unde sosise tocmai cînd pregătirile erau în toi, nu l-a reţinut în capitala Lombardiei mai multă vreme decît era necesar pentru a admira *Cina* lui Leonardo şi unele biserici. A cedat astfel favorul de a picta primul portret al Mariei Ana în chip de regină a Spaniei unui străin şi anume lui Justus Sustermans, pictorul curţii florentine, care

Scanned with OKEN Scanner

tocmai sosise în localitatea de graniță, Finale, împreună cu cardinalul Giovanni Medici. Regina a luat acest portret cu ea, la Madrid.

Velázquez a ajuns la Veneția în ziua de 21 aprilie 1649.

COMERȚUL DE TABLOURI LA VENEȚIA

Unii dintre înalții oaspeți sosiți de pretutindeni care considerau în acea vreme Veneția drept cel mai distins loc de petrecere din Europa, veneau aici ca să cheltuie banii și pe tablouri. Piața de tablouri a Veneției era bine cunoscută iar școala ei de pictură unanim apreciată în acel secol al șaptesprezecelea. Pictori italieni și străini ascultau de potentații epocii, Carol I al Angliei, Filip al IV-lea, Ferdinand II de Toscana, Cristina a Suediei, Arhiducele Leopold Wilhelm, care își doreau toți picturi venețiene. În acel timp au apărut personal aici ducele Francisc II de Modena și Anton Ulrich de Braunschweig, în vîrstă de douăzeci și trei de ani (1656), marchizul Carol II de Mantova, cumnatul lui Ferdinand III (1660). În chip de agent al reginei Cristina a Suediei a sosit pictorul olandez Daniel Beck, care dădea a înțelege că stăpîna sa ar avea planuri mărețe (*conceti grandi*). Se vorbea și despre doi pictori pe care urma să-i trimită împăratul. „Din toate părțile — spune Marco Boschini, a cărui poezie este închinată arhiducelui Leopold — se adună tot felul de vînători care, risipind aurul fără nici o măsură, își aruncă lațul pentru a răpi comorile noastre artistice".

Perche a sto muodo da tute le bande
ghè cazzadori, che le rende tende,
e che senza mesura l'oro spende,
*e porta via ste zogie cusi grande.**

---

* Fiindcă era lume din toate părțile
Vînători care aruncă lațurile,
Cheltuie aurul fără măsură
Și duc cu ei comori atît de mari.

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

Scanned with OKEN Scanner

Însă Velázquez se înșela cînd credea că ajunge să te arăți cu punga plină pentru a primi deîndată oferta unor picturi de Tițian și Paolo. Tablourile nu așteptau cumpărătorii: dimpotrivă aceștia trebuiau să le aștepte și încă cu multă răbdare. Scene sacre de Tițian abia că se mai iveau: din cînd în cînd mai apărea cîte un portret care se vindea cu 100 de dubloni sau 200 de ducați de argint. Un asemenea portret al unui doge (probabil Landi — mort în 1545) constituia principala atracție a colecției senatorului Landi; el a fost achiziționat cu 3.200 de ducați de bancherii Widman în 1656.

Ca să ai parte de asemenea ocazii trebuia să locuiești acolo sau să ai un agent care să fie amator de artă și negustor care să pîndească vreun nobil la strîmtoare de bani ori secularizarea unei mînăstiri, care să accepte capriciile unei starețe sau ale unui preot, un om în care să aibă încredere și negustorii de tablouri și care să nu pregete să-i întovărășească deghizat prin încăperile unor vechi palate. Cronica timpului pomenește despre numeroșii așa-ziși cunoscători care descopereau tot felul de tablouri apocrife ale unor Leonardo, Correggio, Holbein ori Giorgione. Ilustrul Pietro da Cortona el însuși a cumpărat pe atunci pentru cardinalul Bichi un Paolo fals. Cînd cineva avea un asemenea agent uns cu toate alifiile putea să strîngă în circa douăzeci de ani o colecție princiară, cheltuind însă tot princiar. Unul dintre aceștia era Niccoló Rinieri, care poseda tablouri izbutite de Paolo del Sera, negustor și colecționar bogat, care locuia într-o casă pe *Canal grande* și învățase mai demult ceva pictură de la Prete Genovese. El era agentul lui Ferdinand II de Toscana și totodată primul căruia i se adresau ofertele secrete. Arareori însă străinii erau de acord cu prețurile cerute de acești domni: Sera cerea pentru tablourile lui, potrivit propriei sale expresii, o *offerta da Ré**. Arhiducele Leopold a

* Sumă regală

Scanned with OKEN Scanner

fost acela care i-a făcut o asemenea ofertă. Scurt timp înainte de sosirea lui Velázquez acolo (1647) unul dintre cei trei fii ai lui Vincenzo Grimani Calerge și moștenitor al acestuia a vîndut unui genovez faimoasa tapiserie executată după desenele lui Rafael, pentru care contele Arundel oferise mai demult zece mii de ducați.

Palomino pomenește printre achizițiile pictorului spaniol de patru tablouri; cel mai reușit ar fi fost un Paolo și anume o *Venus cu Adonis*, subiect îndrăgit de acest artist: alte două sînt lucrări în tempera cu subiecte din viața lui Hristos, dintre care pe unul, *Vindecarea orbilor*, îl consideră drept „o minune a artei"; pictorul nu s-a încumetat să le expună pericolelor transportului. Dintre lucrările lui Tintoretto, odată cu *Convertirea lui Pavel* a adus cu sine și un tablou de plafon care înfățișează o scenă din istoria lui Moise și anume *Fetele medianiților la scaldă* precum și o Glorie, schița finisată a capodoperei ilustrului venețian, aflată în sala Marelui Consiliu. Boschini care-l cunoscuse pe Velázquez la acea vreme și îl descrie în *Carta del navegar pitoresco* drept o întruchipare a unui cavaler seducător:

Cavalier, che spirava un gran decoro
*Quanto ogn'altra autoreuole persona**

remarcă că acea pictură îi era mai dragă dintre toate; într-o bună zi el l-a întîlnit în palatul dogelui dinaintea acelei lucrări admirînd iscusința ordonării precum și firescul numeroaselor personaje din uriașul tablou. „Tabloul acesta, spune el, ajunge el singur să confere unui pictor nemurirea; pare a fi opera unei întregi generații".

Entuziastul negustor de sticlărie venețiană ne mai spune că Velázquez ar fi cheltuit 12.000 de scuzi pentru cinci tablouri; în afară de *Paradis* mai pomenește de încă două lucrări ale lui Tițian și alte două de Paolo. Recolta i se pare cam sără-

---

* Cavaler, care inspira o mare considerație,
Ca oricare persoană puternică.

căcioasă; însă — *no se trova de comprar più niente.**

Că Velázquez a presimțit ceva cînd îi expunea regelui părerile sale o confirmă evoluția ulterioară a comerțului cu tablouri; din păcate el a ajuns la Veneția un pic prea devreme.

Cînd, pentru acoperirea cheltuielilor războiului cu turcii, republica serenisimă a hotărît în 1657 desființarea și confiscarea averii ordinelor Purtătorii crucii și Sfîntului Spirit, obținînd și aprobarea papei Alexandru al VII-lea, părea de așteptat ca unele capodopere să se ivească pe piață.

Canonicii de la Santo Spirito posedau două picturi de Tițian, *Pogorîrea sfîntului duh*, lucrare mai tîrzie aflată deasupra altarului mare și *Sfîntul Marcu între patru sfinți*, o lucrare de tinerețe foarte apreciată a artistului; alte trei scene din vechiul testament, tot de Tițian, ornau plafonul. În refectoriu se afla *Nunta din Cana* de Tintoretto (1561), pictură a luminii aurii plină de încîntătoare și blonde chipuri de femei. Încă înainte de promulgarea bulei papale, priorul ordinului, pater Barbaro, oferise pe ascuns acest ciclu de picturi lui Paolo del Sera prin intermediul bărbierului lor comun, care era și samsar de tablouri (martie 1656). Priorul ceruse pe drept 4.000 scuzi de argint în vreme ce arhiducele nu era dispus să cheltuiască decît 1.500 de piaștri. Între timp a apărut bula pontificală iar administrația statului a trecut la inventarierea întregii averi a ordinului. Cele cinci tablouri de Tițian au fost transferate în biserica și sacristia de la *Salute*, unde mai pot fi admirate și astăzi. *Nunta din Cana* de Tintoretto a constituit însă obiectul unei lupte înverșunate. Însuși nunțiul papal Carlo Caraffa intervenise pe lîngă procuratorii de la San Marco, pe care Paolo del Sera îi convinsese să reducă prețul pînă la 2.500 de ducați, adică 1.666 de piaștri, și să cedeze tabloul. Simțămintele patriotice erau însă gata aținate: cei doi procuratori Pesaro și Bragadin au urcat iarăși

* Nu se mai găsește nimic de cumpărat

prețul la 3.000 de ducați, în vreme ce pictorii din partea locului evaluau tabloul la cel puțin 10.000 de ducați. În aceste circumstanțe a ajuns și acest tablou în biserica *de la Salute*.

Dintr-o dată s-a ivit o perspectivă cît se poate de neobișnuită. Un evreu, Ventura Salomon, misit al părintelui *maestro* al unui ordin religios, a oferit spre vînzare una din cele mai strălucite creații ale lui Paolo, *Banchetul fariseilor*, tablou aflat în refectoriul ordinului. Se cerea suma de 10.000 de ducați și poate că se lăsa la 8.000; samsarul urma să primească un comision de cinci la sută. Poate că și administrația ar fi închis ochii. Paolo del Sera considera însă cu neputință ca orașul să piardă o asemenea capodoperă. Nici această tranzacție nu a avut loc, probabil că și din pricina caliciei florentinilor. Șapte ani mai tîrziu Republica serenisimă a oferit tabloul în dar lui Ludovic al XIV-lea.

NEAPOLE ÎN ANUL 1649

Abia sosit la Roma, Velázquez urma să se prezinte la Neapole pentru a înmîna viceregelui scrisorile sale de acreditare. Acestea cuprindeau recomandările regale cu privire la sprijinul mărinimos care trebuia acordat ducerii la bun sfîrșit a țelurilor sale. Ce anume însemnau acele țeluri, ne-o sugerează Passeri, care relatează despre un sculptor napolitan ce fusese însărcinat cu copierea unor lucrări plastice. Giuliano Finelli din Carrara ar fi fost trimis la Roma de către contele de Terranova (adică Oñate, viceregele) pentru a lua mulajele în ghips ale unor sculpturi antice precum și pentru a le turna în bronz. Totodată urma să se ocupe și de alte modele precum și de doisprezece lei din bronz aurit. Aceștia erau folosiți ca susținători ai meselor de marmură și îi întîlnim adesea în unele portrete din perioada ulterioară, ca de pildă în acela al lui Carol al II-lea de Carreño. Expedierea lor s-a făcut abia în anul

Scanned with OKEN Scanner

1652; deci Velázquez n-a făcut decît să aleagă piesele ce urmau să fie copiate. Finelli a fost acela care lucrase statuia lui Monterey şi a soţiei acestuia pentru oraşul Salamanca; potrivit lui Passeri, favorul contelui i-a fost de mult folos. Probabil că tot Monterey l-a recomandat şi lui Velázquez.

Neapole din acea vreme constituia pentru spanioli sursa cea mai fecundă de opere de artă italiene. Există încă biserici spaniole în care te crezi transpus la Neapole, ca de pildă *Colegiata de la Osuna* sau biserica augustinelor desculţe din Salamanca; chiar şi în palatul regal şcoala napolitană era cea mai bine reprezentată dintre toate şcolile italiene ale timpului. Mai toţi pictorii de seamă din Neapole lucraseră pentru ctitoria fostului vicerege aflată în străvechiul oraş universitar; bineînţeles că o mare parte a tablourilor se afla în chilii, ferite deci de ochii vizitatorilor, pînă de curînd cînd cele mai valoroase dintre ele au luat drumul Parisului.

Cu ocazia şederii la Neapole, Velázquez a vizitat pentru a doua oară pe Juan Ribera. Trecuseră deci douăzeci de ani de la prima lor întîlnire, ceea ce însemna mai mult de jumătate din cariera artistică a celor doi. Ce de creaţii, ieşite din casa de peste drum de S. Francesco, împînziseră în aceste două decenii întreaga străinătate! Dacă n-ar fi decît acea Imaculată concepţiune, tablou executat în anul 1635 tot pentru Monterey, în care el a reuşit cu talentul său să redea acest subiect atît de mult îndrăgit de spanioli într-un mod cu totul deosebit. A urmat apoi în 1637, *Pietà* de la San Martino, tablou plin de răscolitoare simţăminte sufleteşti, a cărui sobrietate şi măreţie reduce toate celelalte reprezentări ale veacului respectiv la nişte simple imagini teatrale. Au venit pe urmă anii sbuciumaţi cînd Domenichino ivit în partea locului a dat napolitanilor o lecţie despre pictura monumentală. Ribera nu avea de ce să rivalizeze cu el fiindcă nu era pictor de fresce. Ar fi vrut însă să se arate şi el în stare de a executa, atunci cînd o dorea cu orice preţ, ceea ce italienii din nord considerau

Scanned with OKEN Scanner

că este apanajul suprem al stilului lor. În acea vreme a pictat pentru orașul Genova o *Sfîntă familie cu sfînta Ecaterina* (1643), tablou aflat astăzi la Stratton Park în Anglia. Melancolia acestui grup de familie, eleganța liniilor cu care sînt conturate cele două femei precum și noblețea și interiorizarea lor reținută, cu greu îți mai permit să te desparți de tablou. În anul următor Ribera a fost distins cu marea cruce a ordinului pontifical al lui Hristos. Anul 1646 i-a adus o mare satisfacție artistică. El a obținut mult disputata comandă a executării unei scene pictată pe una din aripile altarului din capela de la *Tesoro*, anume martiriul sfîntului Ianuarie; pictura aflată aici alături de mult mai neînsemnatele lucrări dintre arcadele cupolei ale lui Domenichino capătă caracterul unei mărturii plină de semnificații. În vreme ce adversarii săi se așteptau la o scenă sumbră de martiriu, el a realizat o figură transfigurată, calmă și triumfătoare, peste care se revarsă o mare de lumină.

O năpastă s-a abătut însă asupra lui. Avea două fiice ale căror trăsături suave le regăsim adesea în chipul figurilor sale sfinte. Cea mai mică dintre ele, Maria Rosa, se afla pe atunci în plină floare. Încă din anul 1646 el îi folosise chipul drept model la o pictură de mari dimensiuni, ce reprezenta pe fecioara sfîntă. Se străduise să picteze tabloul într-o lumină fără umbre ori culoare pînă la extrema limită a posibilului. Pictura era destinată altarului mînăstirii sf. Isabela din Madrid, a cărei impunătoare biserică era în construcție de șapte ani. În anul următor, fiul natural al regelui, Don Juan de Austria a fost trimis în Italia pentru a reprima răscoala lui Masaniello. În vreme ce odrasla regală ducea o viață zbuciumată la Neapole, acesta a cunoscut și pe pictorul curții din partea locului căruia i-a pozat în vederea unui portret ecvestru care a fost apoi reprodus în gravură (1648). Acest prim și unic contact cu un mădular al casei domnitoare a fost plin de consecințe pentru Ribera. Acesta nu se aștepta la nimic bun de la patria sa spaniolă,

Scanned with OKEN Scanner

părere pe care şi-o exprimase încă cu mulţi ani în urmă. „Spania — obişnuia el să spună — se poartă ca o mamă blîndă cu străinii, dar ca o maşteră cu proprii ei copii". Acesta era motivul pentru care nu vroia să plece de la Neapole: „Unde te simţi bine, acolo să stai". Maria Rosa a fost sedusă de tînărul prinţ şi a ajuns curînd într-o mănăstire din Palermo. Se zice că severul tată ajunsese în pragul nebuniei. Îşi blestema zilele fiindcă era convins că numai propria lui vanitate îi adusese nenorocirea: îndrăznise să-l poftească pe prinţ la o petrecere în casa sa. Conform tradiţiei se spune că pictorul s-ar fi retras într-o casă de ţară la Posilippo şi că nu mult după aceea ar fi dispărut. Doar tablourile semnate de el pînă în anul 1652 şi vizita lui Velázquez atestă că a mai supravieţuit cîţiva ani acelei încercări (a murit la 2 septembrie 1652). Lucrările acestor ani dau dovadă de o matură desăvîrşire şi de o mare profunzime a sentimentelor, fapt care atestă că mîhnirea nu stinsese cu totul forţa lui de creaţie. *Sfîntul Sebastian* din muzeul de la Neapole este ultima şi cea mai rafinată reluare a subiectului adesea pictat de el, doar că aici moartea devine transfiguraţie. În Păstorul de la Luvru pare că şi-a căutat o consolare evocînd pentru ultima oară în chipul Mariei înălţat către cer trăsăturile fiicei pierdute. Cîntecul lebedei a fost însă *Împărtăşania apostolilor*, marele tabolu de la San Martino. Tabloul acesta constituie compoziţia sa cea mai bogată în personaje şi mai desăvîrşită artistic, o lucrare în care îşi reînvie impresiile din tinereţe, pictat într-o amplă paletă coloristică demnă de un Tiţian: el rămîne neîntrecut prin expresia devoţiunii sacre, prin adevărul şi profunzimea sentimentului precum şi prin atitudinea demnă şi sărbătorească a personajelor.

Din acea legătură vinovată s-a născut o fetiţă care, prin intermediul călugărului Nithard, a ajuns în mînăstirea regală a ordinului desculţelor din Madrid, unde au trăit şi au murit unele doamne care aparţinuseră casei habsburgice.

Scanned with OKEN Scanner

Oricui, cunoscător al artei lui Ribera, i se va părea ciudat și banal acel chip al Mariei din pictura de altar de la San Isabel din Madrid. Noi știm însă de la Palomino că el a fost repictat de Claudio Coello deoarece călugărițele n-au tolerat asemănarea prea-curatei cu fiica artistului. Dar și la Dresda cunoscuta figură a Mariei Rosa nu era deloc nepotrivit aleasă ca model al sfintei Agnes. Cum de s-au sesizat după atîția ani călugărițele de la Madrid de respectiva asemănare, cînd săvîrșita fiică a artistului nici nu era cunoscută prin partea locului. Faptul se explică doar dacă acele călugărițe din *Descalzas reales* cunoșteau proveniența excelentisimei señora adăpostită printre ele. Ele și-au dat probabil seama de asemănarea ei cu chipul madonei din tablou al cărui model fusese altădată Maria-Rosa.

ROMA
ÎN ANUL 1650

Velázquez a ajuns din nou la Roma în preziua grandiosului jubileu, care dată fiind stingerea războiului, adunase în cetatea eternă un număr neobișnuit de mare de vizitatori. Nu ne putem da seama dacă aceste cete de pelerini îl considerau ca pe o sărbătoare a păcii; ca răspuns la încheierea generală a păcii pontiful dăduse bula *Declaratio nullitatis* din 23 noiembrie 1648. Cu toate acestea, delegațiile ordinelor soseau din toate provinciile; își făcuseră apariția chiar și principii Leopold și Matei de Toscana, precum și Maria de Savoia, fiica Ecaterinei de Austria. Pe lîngă toți aceștia apăreau și figuri mai întunecate din ținutul sudic, refugiați după reprimarea răscoalei în statul pontifical, făcînd din cînd în cînd incursiuni de jaf în regiunea napolitană. O asemenea bandă s-a adăpostit mai multă vreme în Coliseu. Ambasadorul francez le oferea ocrotire în propriul său palat; dar aceste personaje își extindeau dreptul de azil și asupra caselor din vecinătate, chiar asupra întregului cartier. Astfel

Scanned with OKEN Scanner

de „Masanielli", cum erau ei numiți, se aflau acolo cu sutele. Cardinalul Barberini, care a adus în 1648 prima perucă franceză la Roma, era poreclit *il prencipe di Casa Masaniello*. Mînia poporului roman era aţîţată de recrutorii spanioli care își practicau negoțul cu învoirea autorităților. Aceștia se legau și de pelerini; doar țăranii cu bîtele lor țintuite cu argint erau îndrăzneți și au imobilizat odată niște ofițeri recrutori ce atacaseră un asemenea grup de credincioși chiar în mijlocul pieței sf. Petru și i-au dus cu ajutorul mulțimii de la Borgo drept la închisoare. Pasquin amenința că „și la Roma se nasc asemenea masanielli". Pe scurt, orașul sfînt devenise un loc clasic pentru studii cu soldați. Catastrofa napolitană aţîţase mai ales simțămîntul național al italienilor. În acest context poziția spaniolilor la Roma nu era ușoară deloc. Papa însuși, era animat de sentimente patriotice. Cu ocazia disputei ecleziastice cu Veneția, exclamase: „Este cu neputință ca oamenii bisericii să uite vreodată obligațiile lor față de patrie; vocea firii este prea puternică. Noi înșine am simțit-o atunci cînd, pe timp de noapte, ne-am întors din Spania în acest oraș; ne-am grăbit să deschidem ferestrele palatului nostru și la vederea pieței Navona și a Pasquin-ului ne-am bucurat de reîntoarcerea în patrie". El a blamat duritatea sîngeroasă a lui Don Juan de Austria ca fiind lipsită de simț politic și inumană. Prin forța împrejurărilor s-a desolidarizat de Spania. Înalții prelați îi priveau cu antipatie pe trimisul clerului din Portugalia și pe cel personal al „tiranului" (cum îl numeau ei pe noul rege João al IV-lea), atunci cînd aceștia treceau în caleașcă pe *Corso*; s-a ajuns și la ciocniri sîngeroase. Nici la curtea pontificală nu erau suferiți. Cînd agentul spaniol Ameyden a fost întrebat de prelații și cavalerii adunați în anticameră despre firea ducelui de Arcos, care tocmai se afla în audiență de prezentare, și acesta l-a descris drept o persoană „cu mîinile curate, sever și politicos", i-a fost dat să audă: primele două calități au mai

fost remarcate uneori la miniștrii spanioli, însă cea de a treia niciodată.

Ne stă în față o gravură în genul lui Callot, executată de Dominique Barrière din Marsilia, care înfățișează cu multă fidelitate o scenă petrecută în acel an, la care ni-l putem închipui ca participant și pe Velázquez. Este vorba de reprezentarea unei serbări organizată în zorii zilei de 17 aprilie, zi de Paște, de către *Cofradia de la Gloriosa Resurrección*, un ordin întemeiat în 1579. Sau mai bine zis de întreaga colonie spaniolă în frunte cu trimisul și cu Ferdinand Brandano, oficial mayor al secretariatului pontifical, unul dintre cei portretizați de Velázquez . Vederea ne înfățișează Piazza Navona în întregime, văzută din colțul de sud-est. Această piață populară a Romei, transformată în 1477 în piață de negoț, își datora înfățișarea papei Inocențiu al X-lea; se aflase aici casa lui natală. În partea stîngă privelișteа se deschide asupra unui palat impunător: potrivit relatării lui Sandrart „el a dispus să fie dărîmată fosta lui locuință și multe altele învecinate pînă la Madonna della Pace și a pus să fie construit palatul denumit Palazzo Pamfilio și biserica". Însă piatra de temelie a bisericii Santa Agnese a fost pusă abia după doi ani. Obeliscul care poartă data de 1651 este totuși vizibil. Anticul *Circus agonalis* fusese transformat de Carlo Rainaldi, fiul constructorului palatului, într-un peristil de coloane prinse în verdeață pe a căror coamă în două ape ardeau două mii de făclii. În jurul obeliscului se afla o imensă estradă cu patru turnuri și balcoane pentru cor: alte asemenea patru balcoane se aflau pe estrada periferiei. Această *guglia* era flancată de-a lungul axului longitudinal de două turnuri înguste, aidoma unor ace, din care țîșneau jerbe de foc: turnurile de la *Collegio Romano* și Anima răspundeau tot la fel. Această feerie de foc producea în roșeața zorilor un aspect deosebit: în întreaga atmosferă se revărsau parcă șuvoaie de aur. Acolo unde ulterior Bernini a dispus fîntîna *Tritone pesce* denumită și Neptun, precum și în partea opusă,

se înălțau două arcuri de triumf cu obeliscuri și cupole, ctitorite de castiliani și aragonezi pentru a aminti de coroana regilor Spaniei; într-o nișă a unuia se afla o statuie a celui înviat din morți, iar în celălalt arc de triumf una a Mariei care asistă la această nouă dimineață a Învierii.

În partea din stînga unde curînd după aceea avea să fie înălțată de constructorii Rainaldi și Borromini fațada bisericii Santa Agnese, trei portughezi care rămăseseră loiali regelui Spaniei au ridicat un altar cu scutul țării lor. În partea dreaptă se zărește fațada în stil renascentist a bisericii naționale spaniole închinată sfinților Jago și Ildefonso. Din acest loc pornește o procesiune cu ambasadorul, ducele de Infantado, în frunte, ce se desfășoară pe linia mărginașă a vechiului circ și a caselor din jur. Cucernica manifestație nu-i va împiedica pe participanți să tragă cu ochiul și spre balcoanele palatului Pamfili, înțesate cu o mulțime de doamne. Printre acestea se află o personalitate care provoca mare senzație la Roma, anume cumnata sanctității sale, papesa din pamflete: Donna Olimpia Midalchini.

Jubileul pusese în mișcare și lumea artistică. În ultima vreme se lucrase cu multă rîvnă la tot felul de înnoiri de ordin urbanistic și artistic. Pe primul plan se afla modernizarea interiorului bisericii din Lateran, încredințată lui Borromini; se ducea vestea că fără să se atingă de ziduri ori incintă, protejînd vestigiile sfinte, el ar transforma această hală într-una mult mai luminoasă, mai bogată și mai plăcută. Principele Ludovisi a reușit să sfîrșească și construcția de la Sant Ignazio, cea cu fațada de Algardi. Navele laterale ale bazilicii sfîntului Petru fuseseră înzestrate cu pardoseală și plăci de marmoră ce purtau pe ele reliefuri cu porumbelul familiei Pamfili. Se deschisese înfine și muzeul capitolin, realizîndu-se astfel planul conceput de Michelangelo cu aproape un secol în urmă.

Încolo, din pricina economiilor pe care le făcea familia Pamfili timpurile erau mai degrabă grele pentru artiști; ei simțeau acum pe pielea lor

Scanned with OKEN Scanner

lipsa de putere a celor din familia Barberini, a căror dărnicie şi amabilitate era bine cunoscută. Actualul nepot, Camillo, care fusese cardinal doar timp de un an şi care devenise apoi, prin căsătoria sa cu cea mai bogată moştenitoare din înalta societate romană Olimpia Aldobrandini, singurul continuator al spiţei, dădea de lucru pictorilor şi sculptorilor locului mai mult decît erau cu toţii în stare însă cînd era vorba de bani nu-l întrecea nimeni în zgîrcenie; el a purtat un lung proces cu artistul Mola din pricina unui onorariu. Sugestiile porneau în primul rînd de la mama sa, care ţinea cu o mînă fermă băierile pungii papale. De aceea se aflau pe primul plan numai lucrările care slujeau renumelui familiei; în afară de *Piazza Navona* cu palatul, biserica şi fîntîna, de vila *Bel Respiro* de pe Gianicul, îndată după înscăunarea papei a fost începută şi amenajarea, sub conducerea lui Algardi, a celei mai frumoase şi mai impunătoare grădini a veacului. Construcţia palatului din partea locului a fost încredinţată de Algardi concetăţeanului său, Gio. Francesco Grimaldi.

Papa dădea dovadă uneori de multă sensibilitate exprimînd totodată şi păreri avizate în chestiunile legate de artă; doar că despre pictori avea o părere tot atît de proastă ca şi despre literaţi; el era convins că nu se poate înţelege cu pictorii fiindcă nu avusese de suferit decît necazuri şi deziluzii din partea lor.

PICTORII DE LA ROMA

În societatea artistică romană erau reprezentate şi la acea vreme tipurile cele mai diverse: ţigani, cavaleri, idealişti şi originali. În cartea lui Passeri nu-i vedem doar pictînd ci şi gesticulînd, îi auzim şi vorbind. Printre ei se aflau şi melancolici, retraşi de lume ca bietul Pietro Testa (născut la Lucca în 1617), il Lucchesino, al cărui cadavru a fost găsit în Tibru în joia mare a anului jubiliar:

Scanned with OKEN Scanner

era un gravor plin de idei şi har, dar care nu era în stare să picteze ceva. Un altul, necioplitul Michelangelo Cerquzzi (născut în 1602) a cărui zgîrcenie era proverbială, era un pictor de bătălii şi de gen şi cultiva bambocciadele introduse de Peter van Laer; romanul Angelo Caroselli imita la perfecţie pe Caravaggio şi alţi pictori dar se purta ca un *lazzarone** şi-şi picta tablourile strălucit finisate în compania voioaselor femei de stradă din Roma. Guercino, care de fapt aparţinea şi el acestei categorii, se retrăsese încă de mult în cuibuşorul său de la Cento unde-i soseau comenzi din toate ţările. Trecerea către o a doua categorie o făceau lăudăroşii şi fanfaronii, ca sculptorul Francesco Baratta din Massa, care lucra marmora cu iscusinţa fiilor Carrarei. El lucra în acea vreme împreună cu francezul Claude Adam (cel mai vîrstnic din această familie de sculptori) şi cu alţi italieni, la figurile uriaşe ale celor patru zeităţi acvatice destinate fîntînii din piaţa Navona.

Urmau apoi pictorii de Curte şi cavalerii care, asemenea lui Algardi, se împănau prin uliţe cu crucea ordinului cusută pe tunică şi pe mantie, ori cu spada la şold; printre aceştia se aflau Mattia Preti, Lorenzo Bernini, precum şi respectabilii pictori de frescă: ei priveau cu dispreţ la artiştii mărunţi ale căror lucrări se perindau doar prin dughenele acelor *rogattieri*, artişti ale căror tablouri erau tocmai bune pentru încăperile hangiilor.

Printre toţi aceşti artişiti mai oficiau singuratici şi unii mari pontifi ai cultului frumosului şi al antichităţii clasice ca Poussin sau eminentul Francois de Quesnoy, a cărui *sfîntă Susana* este, cu toate reticenţele lui Winkelmann, un exemplu de „imitaţie a operelor greceşti" mult mai fermecător decît unele dintre acele lucrări concepute potrivit prescripţiilor ilustrului cunoscător într-ale artei. Cîte ceva de la artiştii acestor trei categorii se poate regăsi în lucrările lui Salvator Rosa.

* Derbedeu

Scanned with OKEN Scanner

Pictorul de curte și agentul regelui spaniol trebuie că nu s-a înțeles decît cu acei făuritori de lumi și de palate. Palomino afirmă că cei cu cu care avea de-a face erau cu toții reprezentanți ai stilului modern al virtuozității.

Pe cavalerul Calabrese poate că l-a văzut încă la Madrid. Acest mare aventurier, cu toate că împlinise abia treizeci de ani, călătorise prin Spania și Țările de Jos, văzuse Parisul, cunoscuse pe Rubens și era din anul 1642 cavaler al ordinului de Malta. Atunci cînd a aflat, la Veneția fiind, de moartea lui Lanfranco (1647), el s-a grăbit să ajungă la Roma pentru a solicita executarea în continuare a frescelor din San Andrea della Valle. A obținut premiul întîi la concursul de pictură al academiei de la San Luca, al cărei membru a devenit curînd după aceea. Lucrările sale din biserica respectivă n-au fost însă reușite, fiindcă, rău sfătuit de Cortona, a vrut să-l întreacă pe Domenichino în privința dimensiunii; mai tîrziu ar fi vrut să vină la Roma numai ca să le distrugă. În palatul de la Madrid se aflau pînzele sale *Izvor printre stînci și Botezătorul copil.*

Roma, cu arhitectura ei vastă, era adăpostul acelor pictori înfocați și viguroși care vedeau totul în mare; maniera bologneză trecea acolo drept pedantă și seacă. Pietro Berettini din Cortona a împodobit și două încăperi din palatul Pamfili cu scene din Enedia, mult elogiate și chiar transpuse în niște tapiserii de Flandra. El era cel mai eficient dintre toți, era iscusit în compoziție, plăcut în formă și mișcare, voios și strălucitor în culoare, cu penelul ușor și delicat. El se denumea: *Corona de'pittori*, o anagramă a numelui, iar d'Argenville îl consideră drept cel mai însemnat pictor care s-a ivit vreodată în Toscana. Se presupune că Velázquez i-ar fi propus să vină la Madrid ca să lucreze la împodobirea palatului. În timpul lui Carol al II-lea se afla la *Buen Retiro* un tablou executat de el care înfățișa *gladiatori luptînd în arenă*, iar muzeul posedă un altul ce reprezintă o serbare.

Scanned with OKEN Scanner

Spaniolul l-a mai prins acolo și pe bătrînul Poussin care de la 5 noiembrie 1642 se întorsese din nou și pentru totdeauna la Roma, unde de fapt îi era adevărata casă. La Madrid ajunseseră între timp și unele tablouri lucrate de el; Filip al II-lea poseda o *Izgonire a cămătarilor din templu* și un *Sfînt Laurențiu*, probabil dispărute. Numeroasele tablouri de Poussin aflate la muzeu au ajuns acolo abia în timpul Bourbonilor. Pictorul de la Andelys lucra pe atunci la *Vindecarea orbului din naștere* și la superbul autoportret cu care s-a ostenit vreme de doi ani. În vara anului 1650 l-a trimis protectorului său, domnul de Chantelou, iar o copie executată tot de mîna lui a trimis-o lui Pointel. El menționează că a lucrat și copia „fiindcă îmi repungă să cheltuiesc zece pistoli pentru un chip în genul domnului Mignard, care le execută cel mai bine cu toate că sînt reci, parcă fardate și fără pic de vlagă".

Sculptorul de casă și de curte al familiei Pamfili era Alessandro Algardi (născut în 1602), un bolognez cu o înfățișare plăcută (*bella presenza*), înzestrat cu multă prezență de spirit, jovial, politicos și abil. Potrivit spuselor lui Passeri, toți cei care îl cunoșteau îi doreau și prietenia. Momentul culminant al vieții lui a fost în anul 1650. Statuia de bronz a lui Inocențiu al X-lea de pe Capitoliu, a cărei comandă a șterpelit-o de sub nasul sărmanului Mochi, portretul din sala de mese a mînăstirii *Trinitá de Pellegrini*, comandat în amintirea spălării picioarelor pelerinilor precum și [illegible] din loggia palatului gonfalonierilor din Bologna, bustul fratelui papei Benedetto și al Olimpiei din galeria Doria, toate sînt lucrate de mîna lui Algardi. Papa a plîns la moartea lui timpurie (1654). Tot el a executat și modelele pentru ornamentele în relief de la parterul vilei precum și cele ale grupurilor de pe fîntîna arteziană și a restaurat și elementele antice aflate pe pereții exteriori.

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai admirată lucrare a sa rămîne însă relieful mare al noii sculpturi, Leon I și Attila, pentru altarul lui Leon I din *San Pietro*, la a cărui execuție în marmură participase și ucenicul său Domenico Guidi, nepotul acelui Finelli, care fugise la acea vreme de la Neapole. O copie turnată în argint a modelului original a obținut și Filip al IV-lea: ea era montată într-un cadru cu ornamente arhitectonice din lapis-lazuli și bronz aurit susținut de un leu.

Este de presupus că și Velázquez a jucat un rol în obținerea de la Algardi a copiei de mai sus precum și a altor lucrări. Probabil că sculptorul bolognez, care se ocupase intens de restaurarea sculpturilor antice de la Roma, ca și de la *Villa Ludovisi* de pildă, l-a ajutat și la alegerea pieselor respective. Poate că pictorul spaniol a remarcat în atelierul sculptorului unele lucrări tocmai potrivite pentru noile săli de gală ale Alcazarului. Dealtfel curînd după aceea apare în palatul de la Madrid o *madonă cu pruncul* lucrată în bronz; apoi același subiect într-un relief oval din argint, ș.a. Ultima lucrare destinată regelui, ale cărei modele în ceară a mai apucat să le termine, era compusă din patru capiteluri pentru șemineu (*capofocolare*); ele au fost turnate de Guidi și de Ercole Ferrata. Cele patru elemente erau simbolizate de patru zeități; Jupiter cu vulturul zdrobind pe gianți, Junona cu păunul și alegoriile vîntului, Neptun într-un car de scoici și Cybela trasă de un leu. Bellori relatează în viața dedicată lui Cortona că lucrarea ar fi fost turnată sub supravegherea lui Diego de Velasco, cu toate acestea Passeri il menționează pe Juan de Córdoba, agentul regelui în Italia. Se pare că ele s-au pierdut într-un naufragiu lîngă Genova; turnarea putea fi însă repetată; respectivele tipare din ceară au fost adesea văzute prin atelierele din Roma. De fapt în cele șapte grupuri ale fîntînii lui Neptun din parcul de la Aranjuez se pot observa și bronzuri în genul algardian al căror subiect corespunde întocmai cu descrierea menționatelor capiteluri. Trei dintre ele se află la Madrid în dublu

Scanned with OKEN Scanner

exemplar. Probabil că fîntîna lui Ganymed, înălțată de Filip al III-lea în 1621, a fost modificată de Filip al IV-lea în 1622 tocmai pentru ca acele bronzuri să-i fie adăugate. Tot lui Algardi îi este atribuită și fîntîna, înălțată în 1664, unde este reprezentat Hercule doborînd Hidra, înconjurat de nimfe, satiri și naiade.

Evenimentul cel mai comentat în acele cercuri era reintrarea în grațiile curții pontificale a lui Lorenzo Bernini. Moartea protectorului său Urban dezlănțuise furtuna și asupra arhitectului bazilicii Sfîntul Petru. Motivul pentru care fusese atacat îl furnizaseră crăpăturile ivite la una dintre clopotnițele fațadei abia terminată: în cele din urmă adversarii lui au smuls papei ordinul de demolare. Într-o situație similară un altul ar fi fost zdrobit de o asemenea rușine; însă firea mlădioasă a lui Bernini a suportat lovitura fără să se resimtă. El a așteptat în tăcere să se domolească mînia papei și și-a continuat munca cu zel. Între timp se consola lucrînd la grupul statuar „Timpul care scoate la iveală adevărul"; doar *Adevărul* a fost terminat, un adevăr simbolizat de o femeie, ce e drept cam durdulie, un fel de Rubens transpus în marmură, lucrare rămasă ulterior în posesia familiei sale.

S-a ivit însă o ocazie cînd putea să-și învingă adversarii fără vreo altă armă decît aceea a artei autentice. La *Capo di Bove* (pe colina Cecilia Metella) se afla de peste un mileniu un obelisc roșu provenit din circul lui Caracalla, pe atunci spart în patru fragmente. Cunoscutul amator de artă al epocii, Sir Thomas Arundel, avusese de gînd să-l transporte în Anglia. Papa Inocențiu hotărî însă să-l așeze în *Piazza Navona* unde obeliscul urma să constituie punctul central al construcției unei impozante fîntîni. În luna august 1648 el a fost tîrît cu zeci de perechi de boi pînă la locul respectiv. Apoi s-a instituit un concurs de la care Bernini a fost omis. Însă Niccolò Ludovisi, soțul Constanzei, nepoata papei, l-a convins pe sculptor să pregătească totuși un model. De Bunavestire, atunci cînd papa

Scanned with OKEN Scanner

Inocențiu al X-lea se întorcea de la biserică spre locuința sa însoțit de Dona Olimpia și de cardinalul-nepot, macheta era adăpostită într-una dintre încăperi. Cînd a dat ochii de ea, papa a rămas pironit locului și a zăbovit descumpănit un timp, privind-o din toate părțile. În acea clipă s-a decis soarta lui Bernini. El a exclamat: „Asta e o festă a prințului Ludovisi ! De vrei ori de nu vrei, acest Bernini tot trebuie folosit. Dacă nu dorești să-ți execute planurile sale, atunci nu trebuie să i le vezi". El a poruncit să fie adus sculptorul, în fața căruia și-a deschis inima aproape scuzîndu-se. Din acest moment artistul urma să-l viziteze în fiecare săptămînă: pontiful aprecia conversația cu el drept princiară. Bernini a cucerit însă pe deplin inima bătrînului prinț al bisericii cu ocazia dezvelirii monumentului (1651). El a privit lucrarea cu încîntare, dar a remarcat lipsa apei. Atunci însă cînd era cît pe-aici sa plece, s-a auzit un vuiet. Întorcîndu-se a văzut cum țîșneau apele, *aqua vergine**, deasupra fîntînii. De plăcere a exclamat: „Această bucurie neașteptată mi-a prelungit viața cu încă zece ani !"

Efectul pe care-l producea *fontana* a fost sporit de acea reprezentație tipică acelor vremi, cînd în prima zi de august a avut loc în piață o festivitate în cursul căreia caleștile nobililor circulau în jurul ei cu apa pînă la butucul roților. Între stîlpul dur din piatră roșie, reprezentantul unor arte de demult, și cercul cu linia sa măreață prin simplitatea ei (rectificată la acea vreme de alinierea caselor din jur), între aceste două simboluri ale statorniciei și-a plasat Bernini cele patru zeități nautice care simbolizau în contrast mobilitatea apelor și a vieții.

După tiparele originale a fost turnat în bronz un grup poleit cu aur și împodobit cu scutul spaniol, pe care l-a primit Filip al IV-lea în dar. Au ajuns la Madrid, turnate tot într-o asemenea formă și lucrările lui de tinerețe, anume David-ul

* Apă curată

de la Villa Borghese precum şi un studiu după cei antici, un bust al lui Seneca.

Acum nu mai încăpea nici o îndoială că papalitatea şi Bernini se contopiseră într-un singur tot. Orice s-ar spune despre concepţiile sale asupra formei, Bernini rămîne creatorul colonadei de la Sfîntul Petru şi totodată omul care a avut acel simţ al măreţiei spaţiului care nu însemna altceva decît o fuziune între vechiul şi noul stil roman; el a fost artistul în stare să conceapă decoraţiunile arhitectonice cele mai potrivite ceremoniilor şi reprezentaţiilor pontificale.

Bernini era de asemenea cel mai admirat portretist printre sculptorii timpului său. Cît de mult am fi dorit să ştim cîte ceva despre întîlnirea lui cu Velázquez. A lucrat în anul 1649 un crucifix din bronz pentru tînăra regină, pentru care Filip al IV-lea i-a oferit un colier de aur. Totuşi fii ai aceluiaşi timp, firi structural deosebite, cei doi artişti se salutau şi se complimentau în modul cel mai firesc cu putinţă; înfocatul şi ambiţiosul napolitan, flegmaticul şi cumpănitul spaniol; acesta observator lucid, refractar la orice fel de succes, celălalt un om a cărui fantezie bogată şi frămîntată forţă de creaţie erau permanent în căutarea unor noi efecte nemaivăzute. Trebuie să ne închipuim felul hiperbolic, italienesc, în care elogia Bernini portretul din palatul Doria precum şi felul în care Velázquez se învoia cu cele spuse, ca fiind pornite din inimă.

Bernini era de părere că nu există farmec care să nu se afle în natură şi că arta n-ar avea nimic de adăugat; singură natura ştie să confere componentelor ei întreaga frumuseţe ce le revine: se ridică doar problema să le recunoşti în cazul dat. El căuta să scoată în evidenţă trăsăturile proprii fiecăruia, acele particularităţi pe care natura le oferise altora. Cerea modelului să se mişte fiindcă numai în mişcare scoate în evidenţă individualitatea şi pentru că cel ce stă în repaus nu-şi seamănă niciodată ca cel ce se află în mişcare. Din această pricină nu executa numai un singur model după natură ci mai multe, iar

Scanned with OKEN Scanner

în clipa în care se apuca să lucreze marmura se dispensa de ele. Îi serveau doar ca să le prindă trăsăturile; în timpul execuției îl stînjeneau, fiindcă opera de artă trebuie să semene adevărului, nu modelului.

Așa a creat capete admirabile, care credem că vădesc o înrudire spirituală cu stilul ultimei perioade a lui Velázquez. Asemănarea constă în ușurința cu care stăpînește materialul și arta sa, în realismul și amploarea tratării; în caracterizarea extrem de individualizată și cu toate acestea excepțional de liberă — calități care au lipsit din ce în ce mai mult portretisticii plastice de mai tîrziu, tocmai în vremea așa-zisei revalorificări a acestei arte, fenomen ce apare în bazilica Vaticanului mai pregnant decît oriunde.

Salvator Rosa făcea parte din personalitățile de frunte ale Romei și era fără îndoială personajul cel mai romanesc din tagma artiștilor acelor vremi. În casa lui de pe Trinità dei Monti se perindau tot felul de prelați și principi și poate doar vreun membru al sfîntului Colegiu să nu-i fi călcat măcar odată pragul. Cînd ieșea seara la plimbare era însoțit de o întreagă ceată de admiratori compusă din poeți, muzicieni și cîntăreți de primă mînă; toți aceștia doreau să poată spune: *Nos qouque**. Nu constituia pentru nimeni un secret că la vestea răscoalei de la Neapole a alergat într-acolo; el nu și-a tăinuit niciodată convingerile, cum o atestă mărturiile. Această situație probabil că l-a determinat pe pictorul de curte spaniol să se țină mai la o parte: nu este întîmplător faptul că inventarele madrilene din veacul al șaptesprezecelea nu menționează printre atîția napolitani nici măcar o singură pînză de Salvator Rosa. Peisajele și scenele sale de luptă trebuie să-l fi captivat în cel mai înalt grad pe Velázquez, cu toate că pretenția lui Salvator Rosa potrivit căreia acesta se credea un mare pictor de scene istorice, considerîndu-le doar o joacă de ordin inferior, poate că îl făcea să zîm-

* Chiar și noi

bească. Spaniolul care „prefera să fie primul printre pictorii comuni decît al doilea printre cei distinşi", n-a întreprins niciodată vreo lucrare de care să se simtă depăşit: napolitanul însă, furat de fumurile sale, îşi atrăgea ironiile cunoscătorilor cu unele scene în care cetăţenii romani şi sfinţii aduceau cu nişte dihănii viclene, se comportau în felul actorilor mediocri sau erau modelaţi aidoma unor păpuşi.

Întîlnirea lor pare să fie confirmată de venetianul Marco Boschini, deja amintit, care ne relatează un dialog, deşi nu este textual redat din cauza versurilor în dialect, dar este totuşi plauzibil.

Velázquez — se spune în această relatare — — creatorul portretului lui Inocenţiu al X-lea, *fato col vero colpo venetian**, a fost întrebat odată la Roma de Salvator: „Ce părere are domnia voastră despre Rafael al nostru? Nu îl consideraţi oare drept cel mai iscusit dintre pictori, acum după ce aţi văzut tot ce se află mai frumos în Italia?" Celălalt însă a înclinat oarecum ceremonios capul şi a replicat: „Rafael (ca să vă spun adevărul adevărat, fiindcă doresc să fiu sincer şi deschis) trebuie să recunosc că nu-mi place de fel (*stago per dir, che nol me piase niente*)". „Deci — — a făcut Salvator remarca la cele spuse — nu se află nici unul în Italia pe gustul domniei tale, fiindcă noi, lui îi acordăm întîietatea". D.Diego însă a exclamat: „La Veneţia se află tot ce e frumos şi de calitate: penelului lor, cu le acord primul loc; Tiţian este acela care poartă stindardul":

A Venecia se trova el bon, e'l belo:
Mi dago el primo liogo a quel penelo:
Tician xè quel, che porta la bandiera.

Rafael şi Velázquez se aflau într-un anumit fel în totală opoziţie. La Rafael accentul cade într-o măsură atît de mare pe desen încît putem spune că îl recunoaştem mai degrabă în desene decît în picturi; în schimb Velázquez a lăsat

* Făcut cu adevărată trăsătură veneţiană.

Scanned with OKEN Scanner

extrem de puține desene; redarea fără culoare a tablourilor nu joacă la nici un alt pictor un rol atît de mare ca la Rafael și atît de mic ca la Velázquez.

Cu toate acestea Rafael poate fi pe merit apreciat și chiar îndrăgit fără să constituie cu orice preț un exemplu; poți urma direcția epocii lui și, comparînd țelurile acesteia cu cele ale trecutului, să-ți făurești o viziune proprie. Acesta a fost și sensul în care s-a exprimat artistic Ribera, care nu se învecina cu Rafael mai mult decît se învecina cu Velázquez.

În dialogul respectiv, Velázquez are aerul să spună cu vorbe grele că nu dă doi bani pe pictura lui Rafael. Dacă ar fi adevărat, ar fi regretabil pentru Velázquez. Poate că a folosit însă altfel de vorbe și Salvator, față de care s-a arătat prea sincer, la fel pentru a-i răstălmăci cuvintele potrivit propriilor sale gînduri. Fiindcă acele cuvinte puteau fi tot atît de bine pronunțate de însuși Salvator. Vechiul său cunoscut Passeri spunea: „El pomenea de Paul Veronese mult mai mult decît de toți ceilalți, iar stilul venețian îi era foarte pe plac. În schimb nu avea o părere prea favorabilă despre Rafael, ca și napolitanii dealtfel, care îl considerau sec și încremenit".

Dealtfel Velázquez nu vorbește despre farmecul, expresivitatea ori liniile lucrărilor lui Rafael, ci despre tehnică; „penelul" venețienilor are prioritate în ochii lui. Poate că vorbele sale aspre au fost iscate și dintr-un sentiment de opoziție față de vîlva pe care Rafael o stîrnise în epoca respectivă. Niciodată Rafael nu a fost atît de admirat și de studiat ca în veacul al șaptesprezecelea, cu toate că faptul nu se prea oglindește în pînzele epocii; în secolul al șaisprezecelea era umbrit de Michelangelo, în al optsprezecelea de cei antici, iar astăzi se interesează de el mai mult istoricii de artă decît artiștii propriu ziși. În acea vreme atelierele se numeau „Academia pictorilor", iar palatul lui Agostino Chigi nu era vizitat doar de turiști. Activitatea multor pictori reflectă acea predispoziție: nu numai cea a lui Poussin, Lesueur

Scanned with OKEN Scanner

ori Sassoferrato, dar și lucrările unor Bernini, Maratta ori Andrea Sacchi, care cădea în extaz la vederea unui desen al lui Rafael și care spunea despre el că „este înger mai degrabă decît om", căutînd să-și scuze inactivitatea sa ulterioară prin „temerea" pe care o avea față de el.

SLUJITORUL PAREJA

Atunci cînd Sanctitatea Sa s-a arătat dispus să pozeze pictorului spaniol, acesta a simțit nevoia să mai exerseze (Palomino spune *prevenirse*), să-și mai dezmorțească puțin degetele. Probabil că după plecarea de la Madrid nu mai pusese mîna pe penel. Activitatea sa era mult mai încărcată decît fusese ea în anul 1630; avea acum mai mult de-a face cu colecționari și cu tot felul de samsari, cu principi și custozi, cu sculptori ori modelatori și nu se putea sustrage nici de la obligațiile sale sociale. Nimic mai dăunător pentru creație decît permanenta contemplare a operelor de artă și discuțiile purtate în jurul lor. În două vorbe, el dorea să-și pună la încercare îndemînarea înainte de a-l portretiza pe papă; modelul l-a găsit în preajmă, în persoana slujitorului său, maurul Juan de Pareja, care se ocupa și de prepararea vopselelor. Poate că era și o experiență în ceea ce privea comportamentul său față de un chip dizgrațios. Italienii asemănau culoarea feței pontifului cu aceea din portretul lui Pareja, denumind-o măslinie (*olivastro*).

Velázquez a trimis unor prieteni portretul chiar cu slujitorul său, pentru a le afla părerea. „Aceștia au privit cu uimire atît modelul, cît și portretul, fără să știe cui să se adreseze sau cine va răspunde". Pictorul Andreas Schmidt, aflat pe atunci la Roma, a povestit mai tîrziu la Madrid că se obișnuia (*estilo*) acolo să fie expuse de ziua sf.Iosif (19 martie 1650) unele tablouri mai reușite, vechi ori noi, în *claustro*-ul Rotondei; așa a ajuns și acest portret acolo, unde s-a bucurat de un succes atît de mare încît pictorii de toate nați-

Scanned with OKEN Scanner

onalitățile, care l-au văzut, au fost de părere că nu e vorba de pictură ci de realitatea însăși. În urma acestui fapt Velázquez a devenit membru al Academiei S.Luca, al cărei președinte era la acea vreme arhitectul G.B.Soria.

Asemenea expoziții (*mostra ed apparato di quadri*) aveau loc cu ocazia unor evenimente festive nu numai în Panteon, dar și în *Chiostro* de la *S.Giovanni decollato* precum și în *Cortile* de la S.Bartolomeo dei Bergamaschi. De tablourile mai însemnate se atîrnau diferite „elogii" ori rime tipărite, uneori chiar și catrene batjocoritoare care au dus la dispute violente și situații delicate. Celebrul colecționar Marino a publicat un volum cu poezii care se refereau la tablourile din propria sa galerie ori la altele ce-i stîrniseră un interes deosebit. Un astfel de succes obținut de *Prometeul* său a creat prilejul pentru Salvator de a se muta la Roma. Ameyden descrie o serbare a unei asociații laice, *Confraternità della Rotonda*, al cărei animator era un oarecare Antonio și care s-a desfășurat tocmai în vremea expoziției menționate. „Acel templu a cărui formă simbolizează puterea Romei, era împodobit, cu picturi anume executate și mult elogiate, iluminat fiind de mii de făclii". Este cumva vorba de pomenita serbare? În viața lui Salvator Rosa, Passeri menționează asociația sub numele de *Congregazione dei virtuosi*.

În secolul trecut, Francisco Preciado, directorul din acea vreme al Academiei spaniole din Roma, credea că regăsise portretul respectiv în palatul cardinalului Trajano d'Acquaviva. Trebuie că acesta nu era decît unul dintre cele două exemplare foarte asemănătoare care acum se află în galerii engleze: unul la Castle Howard, proprietatea lui Earl of Carlisle iar celălalt, mai izbutit, la Longford Castle, reședința de țară a lui Earl of Radnor.

Chipul metisului, văzut din semi-profil, reiese din fondul cenușiu trasat pe pînză de un penel amplu și ferm. Așa ședea el aievea dinaintea stăpînului său, nițel întors către dreapta și cu capul lăsat spre spate, îmbrăcat cu o tunică de

Scanned with OKEN Scanner

culoare verde întunecată, prinzîndu-şi mantaua cu o apucătură de om necioplit. Ochii săi negri şi sclipitori cată de sus la privitor cu o expresie aproape trufaşă, de parcă s-ar simţi onorat să pozeze stăpînului său şi să apară dinaintea tuturor acelor *virtuosi* ai Romei. O anume trăsătură vicleană a lor pare să trădeze un *anch'io son pittore*, pe care nici maestrul nu-l bănuie. Părul rebel şi creţ e pieptănat cît de cît după moda spaniolă; sprîncenele şi bărbiţa au firul rar; fruntea e îngustă dar proeminentă în partea ei inferioară, pomeţii obrazului robuşti, nasul teşit în dreptul ochilor, iar buzele roşii răsfrînte; culoarea feţei are reflexele arămii ale africanului, pe care gulerul larg şi alb tivit cu dantelă le accentuează şi mai mult: această figură îţi aminteşte de stihiile neîmblînzite ale continentului său.

Autoportretul din *Vocaţia lui Matei* de la muzeul din Madrid atestă că el este acel Pareja, slujitorul pictorului. Doar că în vreme ce Velázquez i-a accentuat latura rasială, el s-a europenizat pe el însuşi; unul faţă de celălalt arată cam în felul figurilor celor doi Dumas, tatăl şi fiul.

INOCENŢIU AL X-LEA

Înaltul pontif avea încă o prestanţă maiestuoasă; potrivit lui Ameyden el avea la vîrsta de şaptezeci şi cinci de ani, mulţumită unei sănătăţi de fier, „vocea, coloritul şi mersul unui tînăr". În tinereţe nu se prea omorîse cu studiile; era încă foarte vioi, se plimba mult pe jos şi rîdea de medici atunci cînd aceştia îi atrăgeau atenţia asupra sănătăţii (*voi avete sempre paura*)*. Portretul executat de Mignard a fost admirat pentru modul izbutit în care l-a înfăţişat pe papă la o vîrstă venerabilă, fără să poarte stigmatele bătrîneţii. După viaţa izolată şi plină de distincţie a prede-

* Vă e mereu frică.

Scanned with OKEN Scanner

cesorului său Urban, un florentin rafinat cu veleități artistice, Roma se bucura din nou de un suveran pontif care se recrea acordînd audiențe (uneori chiar în grădinile Quirinalului) la cît mai multă lume. El istorisește emoționat solilor de la curtea sa despre mulțimea de pelerini care îl condusese în ziua de 27 mai, cu ovații prelungite, de la *Chiesa nuova* pînă la locuința sa. Cu toate că avea o fire „saturniană" și cădea adesea pradă unor crize de melancolie, în intimitate era jovial, expansiv și glumeț pînă la sarcasm. Drumul spre înaltul scaun l-a parcurs trecînd prin filiera funcțiilor diplomatice și de nunțiatură care, cu firea lui tăcută, i-au oferit prilejul să capete o viziune mai adîncă asupra diferitelor situații. Fără să fie prea iute la minte, era sceptic și prudent în aprecierea oamenilor, tenace și neobosit în treburile sale. În problemele de ordin public guvernarea sa se distinge prin îndreptarea politicii agresive a predecesorilor săi către una de adaptare la noile împrejurări. Nu avea nimic de-a face cu milităria, însă ironia soartei l-a pus în situația de a folosi tunurile făcute de predecesorii săi Barberini. Temperamentul său, demn de cunoscutele mînii papale ale timpurilor trecute, l-a dat în vileag cu ocazia „războiului de la Castro" (1649). Motivul campaniei a fost asasinarea unui episcop instalat la Parma din inițiativa sa, fără asentimentul ducelui stăpîn al locului. El s-a folosit de acest prilej pentru a face una cu pămîntul fortăreața Castro care incomoda serios statele pontificale. În locul respectiv a fost înălțată o coloană care purta inscripția: *Qui fu Castro**.

Pentru a încheia descrierea firii sale trebuie spus că Inocențiu al X-lea era animat de un puternic spirit de familie, tipic italian. S-a nimerit însă ca singura persoană care avea aptitudini pentru indispensabilul post de cardinal-nepot să fie o femeie și anume văduva fratelui său, Olimpia Maidalchini; cei trei nepoți care ocupaseră postul respectiv au trebuit să fie pe rînd înlăturați ca

---

* Aici a fost Castro

Scanned with OKEN Scanner

incapabili. Donna Olimpia era o femeie cu o minte și o voință de bărbat (chiar dacă înțelepciunea ei politică nu se remarca decît în discuții particulare). Din calitățile de femeie nu poseda decît setea de înnavuțire și dorința de a domina. În tot cursul ascensiunii șovăelnicului ei cumnat ea a fost aceea care l-a stimulat și l-a îndrumat: datorită acestei femei de care îl lega gratitudinea și cu care era deprins, s-a abătut un val de injurii asupra lui.

Oricine a vizitat Roma, nu poate uita trăsăturile acestui suveran pontif grație portretului lucrat de Velázquez.

Contemporanii s-au întrecut în a-i descrie urîțenia. Chipul său avea trăsături grosolane, fruntea era lătăreață, ochii adînc îngropați în orbite stăteau parcă la pîndă, nasul era lipsit de finețe, gura ordinară, planurile feței erau urît ordonate, buhăite și presărate cu pete de roșeață, barba cu firul rar: o figură inițial neșlefuită care cu vîrsta a devenit și mai respingătoare. Atunci cînd Guido urma să picteze în bazilica sf. Petru istoria lui Atila și cardinalul de atunci, Pamfili, l-a criticat în Congregație pentru indolența sa, se zice că artistul, ca să se răzbune, ar fi redat chipul diavolului, care stătea căzut la picioarele arhanghelului Mihail din pictura bisericii capucinilor, cu trăsăturile prelatului. Malvesia pretinde că lui Guido i-au fost cerute explicații cu privire la acele bîrfeli. El ar fi replicat că penelul său n-are nici o vină dacă la vederea acelui chip de diavol lumea își amintește de figura cardinalului. Înfățișarea demonică a cardinalului a fost considerată în conclavul din 1645 drept un impediment pentru înălțarea sa la rangul de vicar al lui Hristos. O bizară coincidență a făcut ca tocmai lui Velázquez, care acasă avea parte de cel mai pocit chip de ministru întîlnit vreodată și de cea mai insipidă figură de suveran, să-i revină și la Roma sarcina de a portretiza pe cel mai dizgrațios urmaș al apostolului-pescar.

Puține portrete, chiar puține tablouri, au captivat în asemenea măsură atenția privitorului,

Scanned with OKEN Scanner

oricine ar fi fost el. Pentru a te convinge de acest fapt ajunge să stai doar un sfert de oră dinaintea tabloului şi să asculţi comentariile din jur. Din dreptul acelor trăsături urîte, ochii albaştri-cenuşii îşi aţintesc asupra noastră o privire cu reflexe mai puternice decît luciul aurului sau al purpurei. O persoană din jur era de părere că va fi urmărită noaptea în vis de acel chip, dacă se mai uită mult la el.

Atracţia principală a imaginii se află în colţul dinăuntru al ochilor. Aici se află locul cu cea mai puternică umbră, aici o cută a frunţii produsă de griji apasă pe sprîncene foarte aproape de oglinda lucie şi umedă a ochilor. Aici regăsim miezul încă plin de prospeţime al bătrînului, trăsătura lui de vioiciune, contactul spiritual cu privitorul; setea de cunoaştere a oamenilor, acea dorinţă a stăpînului moşneag de a pătrunde prin aparenţele sugerate de fapte pînă la esenţa lucrurilor, tot aici o regăsim. Aceasta este căutătura omului care vrea să înţeleagă şi să-şi amintească de oricine care îi trece prin faţă, fiindcă ştie că de el depinde totul. Privirea aceasta izvorîtă din adîncul caracterului bănuitor şi posac al bătrînului politician — „de la care nu ştiai niciodată la ce să te aştepţi" — poartă de fapt în ea întreaga lui fiinţă. Această privire dimpreună cu întregul stil al portretului, sînt eminamente pontificale.

Este cu neputinţă pentru acei care practică pictura să rămînă indiferenţi în faţa acestui tablou. *Come esce fuori quella mano! — Pittor molto moderno!** În el nu se impun însă cunoscutele şiretlicuri ale meseriaşului dibaci ci tocmai lipsa lor, nici armonia culorilor ci efectul cîştigat prin alcătuiri ingrate; ţelurile ambiţioase ale portretistului sînt atinse aici fără nici un fel de plan. *Pare sporcato così a caso***. „Parcă din nimic lucrat şi iacătă-l aievea! De-a dreptul scandalos!"

Impresia nu este provocată doar de calităţile firești ale pictorului, calităţi care exercită în

---

* Cum iese în afară mîna aceea! — Pictor foarte modern!
** Pare mîzgălit la întîmplare

acest tablou un efect fermecător de noutate. Portretul, comparat cu lucrările sale de pînă atunci, era de fapt o improvizaţie. De obicei îi pozau persoane pe care le întîlnea mai în fiece zi. În acest caz însă avea posibilitatea să-şi privească modelul doar în scurtul interval de timp al unei audienţe, sau de departe. Studiul trăsăturilor trebuia executat în timpul limitat care îi stătea la dispoziţie pentru a lucra la şevalet dinaintea sanctităţii sale.

Acesta este motivul datorită căruia se întrezăresc unele ezitări sau neconcordanţe de ordin tehnic; tabloul trădează lupta cu dificultăţile de factură optică. În unele locuri vopseaua depăşeşte conturul. Petrecut peste cămaşa albă scrobită, şorţul dantelat, tot alb, parcă pluteşte. Mîinile sînt repictate. Cea dreaptă pe care poartă inelul, al cărui braţ se sprijină pe marginea jilţului, fusese iniţial mai încovoiată; se mai observă încă şi astăzi urmele degetelor din versiunea mai veche; ele sînt acoperite în parte cu alb, iar unele porţiuni ale lor constituie fondul pentru cele repictate în culoare naturală. Efectul deosebit de plastic produs de mînă se datorează fondului imaculat şi eventual unor contururi incerte. Mîna stîngă, cea cu scrisoarea, este mai finisată şi cu toate că pare retuşată ulterior, are o formă mai închegată.

Într-o oarecare măsură, acestui zor i se datorează efectul portretului: farmecul nemijlocitului. Avem de-a face cu un efort de concentrare al puterii de observaţie şi de redare făcut doar în cîteva ceasuri. Asemănător aceluia pe care anumiţi artişti îl fac atunci cînd atacă marmura fără model: lucrarea va arăta altfel decît atunci cînd sculptorul nu se încumetă să facă vreo mişcare fără ajutorul compasului. Uneori poate că procedează greşit, dar atunci cînd reuşeşte este în stare să redea acea tensiune a trăsăturilor ce se dezvăluie doar în momentul marilor primejdii.

În ceea ce priveşte asemănarea portretului cu modelul, excelentele lucrări plastice ale sculptorilor de la Roma constituie un izvor demn de încredere, datorat elaborării lor conştiincioase.

Scanned with OKEN Scanner

Menţionata statuie în bronz executată de Algardi trecea în veacul al optsprezecelea drept cea mai reuşită statuie a unui suveran pontif. Mai sînt şi altele, ca bustul de marmură din Galerie ori chipul din bronz aurit aşezat pe un bust din porfir din palatul Doria, lucrat de Bernini, precum şi bronzul de la South Kensington Museum, statuia din marmură de pe monumentul ce-i este dedicat la San Agnese sau chipul uriaş de teracotă din muzeul de la Bologna. Bustul din Hospital-ul de la S. *Trinità dei Pellegrini*, lucrat tot în anul 1650, a fost topit în vremea revoluţiei.

Se impune totuşi o constatare ciudată. Cine şi-a făcut o idee despre persoana bătrînului pontif prin intermediul lui Velázquez, îşi va da seama că busturile menţionate nu se potrivesc deloc cu imaginea pe care şi-a făurit-o despre înfăţişarea respectivă.

În portretul pictat crezi că ai de-a face cu o construcţie osoasă dură, acoperită cu o carnaţie destul de fermă; maxilarul inferior mai pronunţat conferă chipului un aer de încăpăţînare şi asprime care împreună cu privirea iscoditoare şi tenta roşietică a feţei, nu compun de fel un ansamblu plăcut. El înfăţişează mai degrabă un temperament vulcanic decît unul cerebral. Acestei figuri i-ar şade mai bine pălăria cu boruri largi şi tunica din piele trasă peste pieptul încins de curea ale căpitanului de oaste din vremea războiului german. Pînă şi recentul său biograf, apreciindu-i portretele, are impresia că regăseşte în acest tablou „ceva aspru, materialist şi vulgar"; „semnele pătimaşe ale unui temperament sanguin".

Dimpotrivă, bronzul şi marmura reflectă imaginea unui om flegmatic în care precumpăneşte raţiunea: cea a bătrînului canonic şi a politicianului. Privirea slăbănogului unchiaş este liniştită şi atentă. Portretul lui Velázquez scoate la iveală un soi de indiferenţă sceptică şi dispreţ faţă de oameni; un aer de bonomie predomină în celelalte. La urcarea sa tîrzie în scaunul pontifical, Inocenţiu îndeplinise un stagiu îndelungat în treburile congregaţionale şi ale curiei. De aici şi

Scanned with OKEN Scanner

fruntea proeminentă de deasupra sprîncenelor stufoase, care umbreşte regiunea ridată a ochilor mai degrabă mici şi pometii pronunţaţi ai obrajilor. Buza inferioară este ceva mai retrasă: aparenţa contrarie din portret nu este decît o iluzie optică, pricinuită de reflexul luminii. Modificarea imaginii se datoreşte însă în primul rînd culorilor — într-o asemenea măsură sînt în stare culorile să schimbe natura unei figuri; tenta caldă de culoare poate fi bănuită cu greu pe faţa trasă a moşneagului.

Cît priveşte alegerea culorilor, este foarte limitată în cazul unui portret de pontif. Boneta (*camauro*), mantia (*mozzetta*), jilţul, sînt toate de o culoare roşie aprinsă, fără prea multe nuanţe, fiind însă reliefate de cămaşa albă, scrobită. Se punea problema punerii în valoare a chipului aflat în preajma unei culori somptuoase, predominantă cantitativ, care se mai înflăcăra şi de reflexe.

Treaba era îngreunată şi de faptul că tonul feţei pontifului era de asemenea roşu (*tinta accesa*). Prin aceasta s-a ajuns la o uniformizare neobişnuită a portretului, aproape izocrom, uniformizare care provoacă în oarecare măsură şi un efect nemijlocit asupra ochiului. Dat fiind însă că roşeaţa feţei este considerabil subordonată acelor tonuri omogene, prin saturaţie şi limpezime, această importantă parte a întregului ne apare drept porţiunea cea mai puţin strălucitoare.

De ce oare s-a abătut Velázquez în cazul acesta de la obişnuitele sale nuanţe de roşu mai puţin luminoase? Poate că dorea să fie pe placul bătrînului domn, ori al ducesei de San Martino, care se ocupa pînă şi de garderoba cumnatului ei, cu spălatul rufelor cu tot (bineînţeles nu degeaba).

Pictorul ar fi putut să combată acel efect printr-un puternic clarobscur; a pictat însă înfăţişarea aproape fără pic de umbră. Un profund castaniu-închis, neutru, ar fi constituit poate în acest ansamblu al culorii o binevenită zonă de linişte. Roşul materialului cuprins de umbre întunecate care i-ar fi reliefat limpezimea doar în

Scanned with OKEN Scanner

porțiunile mai luminoase, n-ar fi scăzut cu nimic efectul de splendoare produs de tablou. O barbă neagră, ochi și sprîncene negre, ar fi constituit un accent puternic în tonul respectiv al feței. Însă pontiful, care împlinise 76 de ani, era de mult cărunt. Dorea cumva pictorul să atenueze roșeața din obraz prin neobișnuitul grad de saturație coloristică a porțiunilor din preajmă? Dacă ar fi așa el s-a înșelat fiindcă și albul orbitor al „camice-i" este dezavantajos luminilor de pe frunte, nas și obraz, conferind feței mai degrabă luciu decît relief. Chiar Richardson a remarcat că porțiunea albă a cămășii abate privirea de la chip. El critică faptul că pînza stiharului nu este transparent pictată.

La rîndul său și Rubens a modelat figura superiorului norbertinilor, *Mateus Irselius* (portretul se află în galeria de la Copenhaga) pe fondul purpuriu al giulgiului, tot cu aceeași culoare. Poate că și pentru a elimina cu ajutorul reflexelor paloarea feței defunctului, care se afla pe catafalc atunci cînd artistul a executat schița pentru portret.

Ar fi interesantă o comparație cu modul în care s-au comportat și alți portretiști ai unor pontifi în situații asemănătoare. Lui Rafael i-a revenit sarcina, ca și lui Velázquez dealtfel, să portretizeze pe cel mai urît papă al veacului respectiv. Portretul lui Leon al X-lea, executat de el, constituie un exemplu clasic pentru felul în care poate fi disimulată urîțenia fără să se abată de la realitate, reliefîndu-i maiestatea și demnitatea. Sarcina i-a fost însă oarecum mai ușoară. Roșul viu și nuanțat din preajmă avea un efect pozitiv asupra tenului brun-gălbui precum și asupra părului și ochilor negri ai pontifului, un descendent al familiei Medici; el nu trebuia decît să înzestreze mătăsurile purpurii cu umbre accentuate și să acorde în principiu ansamblul cu culoarea neagră, creînd astfel o ambianță potrivită chipului respectiv și totodată baza pentru o capodoperă coloristică. Drept fond al figurii pontifului, Rafael a mai adăugat și peretele ce-

Scanned with OKEN Scanner

nușiu al încăperii, ca și Van Dyck care în *Bentivoglio* al său a întrerupt valul colorat al veșmîntului de cardinal, al cuverturii și al perdelei, cu un spațiu liber prevăzut cu coloane.

În portretul lui Clement al IX-lea de la Ermitaj, Maratta a pornit pe o altă cale. Tabloul întrece prin luxul accesoriilor pe cel al lui Velázquez; cu o artă rafinată, aici se face totul pentru punerea în valoare a chipului. Papa Rospigliosi avea o figură palidă, mînioasă și ridată, ochi mari vioi și luminoși, barba căruntă. Maratta a modificat culorile ca să le asorteze chipului: perdeaua este gri-violetă, cu o tonalitate care se potrivește perfect cu paloarea feței, purpura *mozzettei* este puternic refractată în cenușiu iar roșul își împarte rolul cu auriul.

Avem posibilitatea să urmărim efectul pe care îl produce chipul lui Inocențiu al X-lea plasat într-o altă ambianță coloristică, într-o replică a portretului respectiv aflată la *Apsley House*. Fondul acestui tablou bate în brun, iar mantia pontificală are un ton roz-șters. Cele trei note coloristice sînt: boneta de un roșu luminos, gulerul tern și culoarea naturală a feței, culori care în loc să se dezavantajeze se favorizează reciproc. Cu toate că roșul este similar celui din portretul de la palatul Doria, în replica aceasta luciul dăunător este suprimat prin înlăturarea perdelei roșii. Pe fondul întunecat culoarea naturală apare mai limpede, mai delicată sub roșul sclipitor al bonetei, alături de nuanța violetă, iar spre guler apare mai caldă. Gulerul alb din pînză scrobită are un efect separator fericit. Plastica figurii este mult mai reușit pusă în valoare.

Drept mulțumire, pontiful i-a dăruit pictorului un lanț de aur și o medalie cu efigia sa. Această distincție este menționată și în inscripția funerară a lui Velázquez. În afară de el, doar Algardi a avut parte de ea, după ce a executat statuia în bronz a venerabilului pontif. Prinsă tot de lanț, Algardi purta și crucea ordinului lui Hristos.

Scanned with OKEN Scanner

Se mai relatează că pictorul ar fi refuzat banii de aur pe care pontiful i-ar fi trimis printr-un camerier, „fiindcă regele, stăpînul său, îl plăteşte personal"; se zice că papa ar fi surîs la auzul acestui răspuns. Era foarte normal ca Velázquez, pictor de curte al regelui, să primească onorarii numai de la acesta. Este lesne de înţeles că el căuta să evite, mai ales la curtea de la Roma, orice gest care se putea interpreta în dauna acelui *pundonor*, sentimentul de mîndrie tipic nobleţei spaniole.

Odată cu stingerea spiţei Pamfili, portretul a ajuns prin drept de primogenitură în posesia familiei Doria Landi. De mult timp încoace el îşi avea locul de onoare în *tribunetta* galeriei palatului de pe Corso, în faţa portretului lui Andrea Doria pictat de Sebastian del Piombo, tablou în care acesta se apropia de măiestria lui Tiţian.

Portretul repurtase încă de pe atunci un deosebit succes în cercurile artistice ale Romei, unde xenofobia se făcea mai puţin simţită decît în alte părţi. Palomino face şi el aluzie la acest fapt: „Velázquez al nostru a venit la Roma nu ca să se instruiască, ci ca să-şi arate măiestria, fiindcă portretul papei Inocenţiu al X-lea stîrnea admiraţia Romei; cu toţii îl copiau în vederea studiului şi îl considerau drept o minune a artei". Chiar şi în vremea şcolii Mengs-David (1794) Salvatore Tonci scria: „Portretul acesta e o belea pentru toate celelalte tablouri care stau în preajma lui; splendidul Guido de dedesupt (*Fecioara închinîndu-se pruncului*) arată alături de el ca un pergament". Reynolds, care l-a şi copiat, îl considera drept cel mai frumos tablou aflat la Roma.

Catalogul american al lucrărilor lui Velázquez menţionează şaisprezece cópii şi replici, considerate toate drept reluări sau schiţe originale. Un astfel de portret al papei Inocenţiu a fost şi primul tablou de Velázquez menţionat în catalogul unei licitaţii (1725).

În orice caz pictorul probabil că a reluat portretul şi pentru regele său, păstrîndu-şi un studiu

Scanned with OKEN Scanner

în acest scop. Palomino relatează dealtfel că artistul a adus cu el în Spania o copie (de propria-i mînă). Un portret jumătate-figură de o înălțime de trei picioare apare în inventarele noului palat Bourbon, unde l-a văzut și Cean Bermudez. Acesta este portretul de la Apsley-House. Tabloul de mari dimensiuni din palatul regal de la S. Lorenzo este executat de o altă mînă, cu toate că înfățișarea corespunde cu cea din palatul Doria. Pontiful redat aici în întregime — printre detalii figurează chiar și pantofii roșii — șade în cabinetul său de lucru, iar lîngă el se află un prelat bătrîn, pleșuv și cu nasul coroiat, care are o privire plictisită și severă. Un scrin din lemn de abanos cu șase sertare, pe care se află un ceas sub clopot de sticlă, stă rezemat de perete; deasupra se zărește portretul unui călugăr adus de spate, care ține în mîini mătăniile și o cruce. În partea locului tabloul este atribuit lui Pietro Berettini.

Portretul-bust din galeria Wellington provine din prada de război de la Vitoria. De curînd a fost considerat drept un studiu al cărui fond și veșminte n-au fost executate de mîna maestrului. Le Brun menționează în al său *Recueil* un exemplu asemănător cu un contur mai redus în dimensiuni. Tabloul a fost descoperit la Roma de cavalerul d'Azara, prietenul lui Mengs (colecția a fost cumpărată la Madrid de la moștenitorii acestuia de către Le Brun); potrivit lui Ponz, el considera acel chip tot drept un studiu pentru portretul din palatul Doria. Bustul fusese adăugat de Camail ori de vreun alt pictor. La o licitație din anul 1810 tabloul a atins doar suma de 1050 franci.

Schița din galeria Houghton, astăzi una dintre picturile de seamă ale Ermitajului, o pînză uimitoare care ar ilustra îndeajuns ea singură geniul lui Velázquez, am considerat-o mai demult drept o replică originală plină de haz. Biograful spaniol al artistului a contestat părerea mea în temeiul fotografiei Braun, „deoarece o spontaneitate, un relief și o caracteristică asemănătoare nu pot fi atinse decît cu modelul viu în față".

Scanned with OKEN Scanner

De felul în care picta Velázquez cu modelul viu în faţă ne putem da însă seama dacă privim portretul lui Filip al IV-lea din galeria Hamilton. Acesta arată cu totul altfel. Ceea ce pictorul rezolva la reluare doar din cîteva trăsături este lucrat aici succesiv, chinuit şi cu retuşuri. Trăsătura sigură şi amplă, unitatea sumară în tonalitate şi tuşă, acea zămislire pornită de-a dreptul din har, nu le capătă portretistul decît atunci cînd stăpîneşte desăvîrşit chipul modelului său, numai după bătălia dată cu ocazia primei redări a originalului. Abia atunci penelul devine îndrăzneţ şi fecund, abia atunci va realiza efectul nemijlocit şi definitiv.

După acest succes toţi cei din sferele înalte ale palatului pontifical doreau să fie portretizaţi de pictorul spaniol. Palomino menţionează pe Donna Olimpia, pe cardinalul Pamfili, monsignorul Camillo Massimi, camerier al Sanctităţii sale (pe care are aerul să-l confunde cu pictorul Massimo Stanzioni, fiindcă îl numeşte *insigne pintor**), pe camerierul abate Ipolito majordomul, pe bărbierul papei, Michelangelo, pe Ferdinando Brandano, Gerónimo Bibaldo precum şi pe pictoriţa Flaminia Triunfi.

Aceste portrete nu constituiau însă totul fiindcă atunci cînd artistul considera tabloul reuşit, îl relua. Se pare că ele erau pictate cu pensule cu coada lungă, în maniera îndrăzneaţă (*valiente*) a lui Tiţian.

Nici unuia dintre aceste tablouri nu i s-a mai dat însă de urmă.

ANTICHITĂŢILE

În tot acest răstimp Velázquez nu scăpase din vedere însărcinarea pentru care venise: alegerea şi scoaterea tiparelor după unele opere ale anticilor, necesare noilor săli ale Alcazarului de la Madrid. S-a nimerit ca tocmai în acel an să se

* Pictor însemnat

Scanned with OKEN Scanner

inaugureze și muzeul de antichități al orașului Roma. La 9 martie Inocențiu al X-lea a făcut prima vizită solemnă pe Capitoliu pentru a inspecta clădirea pe terminate a muzeului capitolin.

În acest moment de cumpănă a epocilor, cînd după pacea westfalică perioada războaielor religioase părea a fi încheiată, s-au făcut simțite și la curtea pontificală unele tendințe de a transforma Roma într-un punct de atracție al lumii cultivate. În vreme ce în epoca Contrareformei se agitase adesea un spirit vrăjmaș față de antichitatea păgînă, munificența papilor se îndrepta acum din ce în ce mai mult către păstrarea și restaurarea acestor neprețuite monumente încredințate lor.

Gîndul de a înălța un muzeu de antichități pe Capitoliu, unde se afla din veacul al cincisprezecelea, printre vestigiile vechii Rome și o colecție de statui antice care aparținea orașului, nu era nou. Acest gînd se impusese încă din vremea lui Paul al III-lea Farnese, cînd Michelangelo a așezat în mijlocul pieței statuia ecvestră a lui Marc-Aureliu (1538). Planul lui era să construiască pe povîrnișul de la Ara Coeli un palat asemănător celui medieval al conservatorilor, care se sprijinea de colina templului capitolin al lui Jupiter. Ambele palate urmau să stea așezate oarecum oblic față de vechiul palat al senatorilor din dreptul Tabularium-ului; întregul complex urma să fi omogenizat prin modernizarea celor două construcții mai vechi. Palatul conservatorilor fusese renovat încă din timpul lui Clement al VIII-lea de către Tommaso de' Cavalieri și Giacomo del Duca: de asemenea și fațada palatului senatorilor, renovată de același Girolamo Rainaldi care realiza acum pentru Inocențiu al IX-lea clădirea muzeului de sub Ara Coeli. Nu se căzuse încă de acord în privința lucrărilor de netezire a povîrnișului și asupra fundațiilor. Înălțarea celui de al doilea palat constituia una din sarcinile de stat urgente ale noului suveran-pontif. La acea vreme muzeul era denumit la *fabrica nuova del popolo romano*. Municipalitatea a hotărît (1645)

Scanned with OKEN Scanner

ca în semn de gratitudine să înalţe pontifului încă din timpul vieţii o statuie de bronz şi s-o aşeze în faţa celei a lui Urban al VIII-lea. Deoarece această lucrare a lui Algardi necesita cel puţin cîţiva ani, a fost scoasă din subteranele palatului senatorial statuia lui Paul al IV-lea Caraffa, pentru a fi aşezată provizoriu în acel loc; statuia fusese odinioară răsturnată de populaţia Romei şi necesita acum refacerea mîinilor şi a obrazului. Încăperile noului muzeu păreau deocamdată cam goale fiindcă neamul Pamfili şi celelalte mari familii romane, aveau ei înşişi nevoie de lucrări antice pentru împodobirea somptuoaselor lor vile; cu toate acestea un pas se făcuse, se crease un adăpost, care a fost folosit mai tîrziu de pontifii de înaltă cultură ai veacului al optsprezecelea. Fondatorul colecţiei actuale este Clement al XII-lea Corsini.

Potrivit însemnărilor lui Palomino, Velázquez s-ar fi ocupat de tiparele a 32 de statui, pe lîngă alte numeroase busturi romane precum şi de cel al lui Moise de Michelangelo.

În fruntea listei se află statuile de la Belvedere: *Laokoon*, *Apolo*, *Antinou*, *Cleopatra* (*Ariadna*), *Venus* şi *Nilul*.

Hercule şi *Flora* din palatul Farnese, acum la Neapole.

Un grup Niobe şi altul de luptători din Villa Medici, azi la Uffizi.

Luptătorul muribund, *Marte în picioare*, *Hermafroditul*, *Hercule* (*Germanicus*) şi *Satirul* cu *Bachus copil* de la Villa Borghese, acum la Luvru.

Luptătorul muribund, *Marte aşezat* şi *Mercur* de la Villa Ludovisi.

Tînărul care îşi scoate ghimpele din talpă de la Capitoliu.

Încă de pe atunci majoritatea acestor statui erau unanim apreciate drept cele mai reuşite lucrări antice aflate acolo; niciînd studiul operelor antice nu fusese mai popular la Roma şi influenţa lor asupra artiştilor mai mare. Ajunge să privim doar unele dintre acele lucrări în bronz,

Scanned with OKEN Scanner

turnate curînd după aceea de J.J. de Rubeis (1645) ori Perier (Roma și Paris 1638 și 1645) mai toate menționate în însemnările lui Palomino. Tiparele multora dintre aceste statui probabil că se aflau de mult la îndemînă; astfel Evelyn a găsit încă din anul 1645 cópii în piatră și metal ale *Luptătorului muribund* „răspîndite prin întreaga Europă"

Probabil că Velázquez nu era lipsit nici de sfătuitori ori de intermediari competenți. Printre persoanele de la curte pe care le-a portretizat îl aflăm și pe eruditul Monsignor Massimi (1620—1677), care a devenit mai tîrziu nunțiu la Madrid și cardinal. Acesta se mîndrea cu o colecție de antichități și monede, inscripții și manuscrise, pe care le expusese în palatul de lîngă *Quatro Fontane*. Casa lui era locul de întîlnire atît al învățaților și artiștilor romani, cît și al celor străini.

La curtea spaniolă era cunoscut mai de mult cavalerul Cassiano del Pazzo, însoțitorul din anul 1626 al cardinalului Barberini. Muzeul lui, plin cu desene, monede, baso-reliefuri și tablouri, constituia una dintre atracțiile Romei. Aici și-a executat Poussin studiile după cei vechi; drept mulțumire a pictat pentru cavaler Cele Șapte Taine. Din însărcinarea cavalerului, P. Testa a transpus în desene reliefurile și statuile Romei.

Nu trebuie uitat nici arheologul și bibliotecarul pontifical Ipolit Vitelleschi, care și-a cumpărat un teren în regiunea napolitană pentru a se îndeletnici cu săpăturile. El era un entuziast în genul lui Winckelmann, care se adresa statuilor sale ca unor ființe vii, recitîndu-le versuri ori ținîndu-le discursuri.

Toți trei erau prieteni și protectori ai lui Poussin și François de Quesnoys, cei dintîi care au încercat să-și întemeieze stilul pe studiul celor vechi, în conștientă opoziție cu gustul timpului.

Nici un membru al Colegiului cardinalilor nu se afla în relații atît de strînse cu Curtea spaniolă ca Girolamo Colonna (1604—1666; bustul său se află în galeria Colonna de la Roma). Atras la

Scanned with OKEN Scanner

Curte de Filip al IV-lea ca tînăr abate, a ajuns magistru la Alcalá. Mai tîrziu regele l-a mai invitat odată în Spania, pentru a o însoți pînă în Germania pe infanta Margarita, logodită cu împăratul Leopold; a murit tocmai în momentul în care urma să debarce pe coasta Spaniei. Nu se știe dacă el a fost acela care a adus cu această din urmă ocazie celebra *Apoteoză a lui Claudiu* de la palatul Colonna, piesă antică majoră a patrimoniului artistic spaniol.

În privința felului în care și-a îndeplinit Velázquez misiunea la Roma știrile sînt contradictorii. Potrivit lui Bellori, nu s-ar fi îngrijit acolo numai de tipare, ci și de turnarea lor în bronz și ghips; Malvasia indică chiar costul lor, anume 30 000 de scuzi; Palomino pretinde că s-a ocupat doar de formele în ghips, în timp ce turnarea s-a făcut abia la Madrid de către Gerónimo Ferrer și Domingo de la Rioja, aduși anume de la Roma. Cu această părere se potrivesc în parte și afirmațiile lui Passeri.

Cele mai reușite statui au fost expuse în sălile nou amenajate ale castelului, în sala octogonală și în *Salon grande*: altele în părțile laterale ale treptelor *Rubinejo*-ului, pe care după noile amenajări maiestățile lor ajungeau mai ușor și mai comod pînă la trăsură. Unele dintre ele au ajuns în *Bobeda del tigre* și în galeria inferioară nordică (*Galeria baja del cierzo*). Turnul nord-vestic aflat la capătul acestei galerii se numea turnul „Hermafroditului". În portretul reginei-văduve Maria Ana de la *Castle Howard* se zărește statuia unui satir dănțuind.

Inventarul palatului din anul 1686 menționează, fără prea multe amănunte, 26 de statui și 12 capete din bronz, 11 statui și 10 capete de marmură, 31 de reliefuri; 31 de statui și 34 de capete din ghips și argilă, 18 statui și scene cu bachante din argilă și 12 lei. Majoritatea bronzurilor celor doi Leoni se aflau pe atunci la *Buen Retiro*.

Dintre bronzuri, Ponz a văzut în palatul nou *Hermafroditul*, *Venus*, *Tînărul cu ghimpele*, bustul lui *Antinou* de la Capitoliu, pe *Laokoon*

și cele nouă planete uriașe. Primele patru au ajuns în muzeul Prado unde sînt expuse alături de *Nimfa cu scoica*.

Copiile în ghips au ajuns mai tîrziu în posesia Academiei de arte frumoase de la San Fernando, fondată în timpul domniei lui Filip al V-lea, unde același Ponz a văzut încă multe dintre ele (*Hercule*, *Flora*, *Venus*, *Gladiatorul*), unele deteriorate, altele refăcute. Probabil că Rafael Mengs disprețuia mulajele acelea ca și tiparele mai vechi turnate în metal, fiindcă nu pomenește nimic despre ele tocmai într-o perioadă cînd potrivit propriilor sale cuvinte, „singura sa bucurie atunci cînd se afla numai printre vrăjmași era să primească în dar tipare ale statuilor de la Belvedere, Villa Borghese ori Ludovisi. La plecare a donat Academiei colecția pe care o constituise la Madrid cu ajutorul prietenului său Raimondo Ghelli și mai tîrziu a oferit una mult mai importantă, ale cărei piese le strînsese la Roma, protectorului său regele.

METELLI ȘI COLONNA

Pe lîngă achizițiile de tablouri, Velázquez urma să se îngrijească și de recrutarea unor pictori-decoratori italieni care să se ocupe de lucrările de înfrumusețare ale palatului regal.

Regele dispusese încă din vremea anilor treizeci unele modificări în Alcazar. Vechiul palat, cu exteriorul în parte încă medieval și cu încăperi întunecoase remarcate de mai toți vizitatorii străini, urma să fie acomodat cu concepția arhitectonică a reședințelor veacului și adaptat cerințelor unei vieți mai destinse. Se simțea nevoia unor spații mai largi și mai luminoase, cu deschideri în afară, spre grădini.

De constructori nu se ducea lipsă; dilema s-a ivit însă cînd s-a pus problema împodobirii picturale a palatului.

Scanned with OKEN Scanner

Pictura decorativă ca atare nu exista în Spania. Lipsea și stilul respectiv, lipseau și artiștii corespunzători. Pînă și pictura în frescă dispăruse odată cu veacul anterior. Se obișnuia ca bolțile, cupolele și galeriile să fie împodobite cu tablouri pictate în ulei pe pînză, fixate pe perete. Un expedient tocmai bun pentru scenele religioase pictate de Zurbarán și Murillo în acele vremuri nesigure: din acest punct de vedere mobilitatea pînzei s-a dovedit mai utilă decît permanența frescelor.

Admiratorul artelor frumoase care era monarhul, nu întrezărea o altă posibilitate decît să-și transforme palatul într-un fel de pinacotecă. Cîtă vreme a avut ocazia să achiziționeze piese din tezaurul pictorilor venețieni, cît timp i-a stat un Rubens la dispoziție, care a executat doar în cîțiva ani scene mitologice pentru un întreg castel de vînătoare, putea să se declare satisfăcut de rezultate. Era totuși limpede că transformarea palatului într-o galerie de capodopere nu era nici singurul, nici cel mai plăcut fel de a rezolva printr-o ambianță înțesată cu obiecte de artă problema împodobirii încăperilor, mai ales a celor destinate traiului zilnic. Cît spațiu mai rămăsese încă liber după ce piesele mai importante fuseseră așezate la locurile lor. Venise momentul cînd mai toți pictorii disponibili la Madrid fuseseră puși în mișcare de către Velázquez. În actele arhivelor sînt menționate numele unor pictori care nu figurează în nici un lexicon artistic, cu toate că în dicționarul lui Cean Bermudez sînt trecute și o droaie de mediocrități. În vederea împodobirii propriilor sale încăperi, regele selecționase patru dintre pictorii cei mai iscusiți: Alonso Cano, Antonio Arias, Francisco Camilo și Diego Polo. Fiecare urma să primească 240 de ducați pentru cîte două tablouri dacă le livrau pînă la finele lunii respective, iar dacă depășeau termenul li se rețineau prin contract 30 de ducați. Nu ne-a parvenit nici un fel de apreciere cu privire la aceste tablouri dispărute; putem doar să ne închipuim că lipsa de fantezie a tendințelor manifestate de pictorii școlii spaniole

Scanned with OKEN Scanner

din acea vreme, deprinși și mai mult cu subiecte religioase convenționale, i-a făcut să se acomodeze anevoie unei picturi poetice mai libere. Scenele lor mitologice erau deosebit de banale. Regele a fost acela care și-a dat seama mai bine decît oricare altul de acest fapt. Îndată după ce pomenitul Camilo a pictat pentru galeria vestică de la *Buen Retiro* Metamorfozele lui Ovidiu, regele s-a arătat foarte nemulțumit, exprimîndu-și părerea că Jupiter arată ca Isus Hristos iar Junona ca sfînta Fecioară. Aceste zeități ale Eladei aveau o expresie mult prea încruntată și prea tipic spaniolă (*con semblantes adustos, y fieros*)*. Dealtfel cum puteau asemenea lucrări așternute pe pînză în pripă, pentru a satisface nerăbdarea regelui, peste toate cele și prost plătite, să stea alături de tablourile venețiene din celelalte saloane ale palatului! Probabil că ușuraticul nepot nu a comparat numai odată picturile în ulei încadrate în rame negre din mohorîtele lui încăperi, cu tablourile voioase și pline de culoare pe care severul bunic le comandase pentru galeria din aripa vestică.

Cei cîțiva italieni care mai trăiau în acea vreme la Madrid, precum și unii spanioli de viță italiană (cum erau Camilo de care am mai vorbit ori Felix Castello ș.a) s-au dovedit și de astădată adecvați unor asemenea decorațiuni. Angelo Nardi a fost acela care a executat tot felul de plăsmuiri destinate încăperilor de odihnă, de prînzit și de lucru ale regelui. Francisco Rizi împreună cu Pedro Nuñez au lucrat pictura din noul teatru inaugurat în cinstea zilei de naștere a tinerei regine; tot ei au executat și portretele regilor Spaniei. Pînă și Julius Cezar Semin, urmașul mediocru al unei familii genoveze de artiști, a împodobit galeria vestică de deasupra grădinilor și budoarul regelui cu „flori, ghirlande și copilași" pictați în ulei și acuarelă.

Așa se explica strădania celor de la curtea spaniolă de a atrage din Italia artiști pricepuți în

* Cu fețe rigide și mîndre

Scanned with OKEN Scanner

pictura de frescă; acum ei se aşteptau să se ajungă în fine la un rezultat ca urmare a ostenelii personale a supraveghetorului artistic al lucrărilor. Cu toate că Velázquez dispreţuia lucrătura în frescă, se pare că de astă dată a acordat o deosebită atenţie picturii de perete. Palomino menţionează că la Genova el a cercetat, chiar dacă numai în trecere (*de passo*), lucrările lui Lazzaro Calvi. Acest genovez (1502—1595) era un imitator al lui Perin del Vaga. Pictura sa şi a fratelui său Pantaleo putea fi întîlnită la fiece pas pe faţadele ori în încăperile palatelor; încă şi astăzi mai putem evoca efectul magnific produs de acele palate genoveze dacă zăbovim în faţa fostului palat Doria, locuit apoi de Spinola (acum localul prefecturii), unde artistul a zugrăvit scene cu siluete viguroase, în plină mişcare, din istoria genovezilor.

De mai multă vreme Curtea spaniolă pusese ochii pe doi pictori de frescă bolognezi care se bucurau de multă preţuire datorită sistemului pus la punct de ei, cu ajutorul căruia executau împodobirea pereţilor, împărţindu-şi rolurile. Aceşti artişti erau Agostino Metelli din Bologna (născut la 1609) şi Angiolo Michele Colonna din Rovenna lîngă Como (născut la 1600). Mai multe personalităţi princiare aflate în relaţii cu curtea spaniolă se numărau printre cei care le acordau protecţie. Aşa de pildă ducele Francesco I de Modena le-a încredinţat lucrările de înfrumuseţare a unor încăperi din palatul său precum şi împodobirea curţii de onoare şi a salonului de recepţie de la castelul Sassuolo; cu ocazia vizitei pe care a făcut-o în anul 1638 la Madrid probabil că a pomenit şi de ei; principii Farnese le-au dat de asemenea de lucru la Parma (S. Alessandro). Şi astăzi încă lucrările lor din cele trei mari săli ale palatului Pitti (dincolo de sala lui Giovanni di San Giovanni) pe care le-au executat între anii 1638 şi 1644 pentru ducele Ferdinand, produc o impresie deosebită. S-a căutat să se ia legătura cu ei la Bologna. La început prin intermediul marchizului Virgilio Malvezzi (s-a născut în 1595

Scanned with OKEN Scanner

iar moartea l-a surprins în 1653, gonfalonier fiind), bărbat instruit și diplomat de vază pe care ducele de Feria îl luase cu sine la Madrid (1636) după ce îi slujise în Italia de nord. Era membru al Consiliului de Stat și prieten cu Olivares, fiind mult apreciat de rege chiar și după dizgrația ministrului; el a scris o cronică a domniei lui Filip al IV-lea din punctul de vedere al omului de curte. La Bologna artiștii îi decoraseră o încăpere. Apoi tratativele au fost reluate prin monsignorul Boncampagni (din anul 1651 episcop de Bologna); ele s-au dovedit zadarnice, atît prima cît și a doua oară. Și aceasta fiindcă atunci cînd în 1644 Metelli se întorcea de la Florența la Bologna, spunea: Am plecat cu sacul plin cu argile colorate și ne-am întors acum cu el umplut cu piaștri.

De-a lungul călătoriei sale Velázquez a avut ocazia să cunoască aproape toate lucrările lor mai însemnate. Cele de la Genova din palatul Balbi (acum *Palazzo Reale*) precum și pe cele de la Modena, unde a revăzut printre comorile artistice ale palatului și portretul pictat de el la Madrid cu unsprezece ani în urmă. Palomino pretinde că la Bologna el i-a vizitat și pe cei doi pictori; în acest oraș puteau fi văzute mai toate lucrările executate de ei în galeriile și saloanele palatelor locului; una dintre cele mai reușite era aceea de la Oratorio di San Giuseppe, distrusă nu de mult. Însă ultima capodoperă lucrată de ei în Italia, Capela Rosariului din biserica San Domenico a fost executată abia după plecarea lui Velázquez (1656). În fine el a avut ocazia să vadă în palatul *Capo di ferro* de la Roma una dintre cele mai izbutite lucrări ale lor; palatul fusese de curînd cumpărat și reamenajat de cardinalul Belardino Spada; după multă chibzuință, acesta n-a găsit alți artiști mai potriviți pentru executarea ornamentației marelui salon decît pe bolognezii noștri, pe care îi cunoscuse la Bologna în vremea cînd fusese legat pontifical în acel oraș (1635).

Fiindcă unii cititori aud probabil abia acum vorbindu-se de pictorii aceștia (noi înșine nu ne amintim decît de numele unuia dintre ei, ca pic-

Scanned with OKEN Scanner

tor decorator din perioada barocului) cred că este cazul să descriem pe scurt concepţia şi metoda lor de lucru.

Sistemul Metelli—Colonna s-a impus în urma reacţiei gustului public faţă de încărcarea picturală fără rost a bolţilor şi tavanelor cu tot felul de personaje. Dacă ne-am aminti doar de penibila aglomerare de pe partea interioară a cupolei din Florenţa! Ei au îndrumat artele decorative către o nouă pictură arhitecturală în vreme ce au conferit spaţiului dat, pereţilor şi tavanelor, o viziune poetică tridimensională. Personajele nu mai aveau acum decît un rol secundar. Succesul de care s-au bucurat nenumăraţii lor emuli (care bineînţeles că n-au reuşit să-i întreacă) atestă ivirea lor la momentul oportun, atunci cînd lumea se săturase de acea aglomeraţie de pe pereţi, materie în care de veacuri se realizase în Italia mai tot ce era cu putinţă.

Pictura care imita rosturile construcţiei a existat din totdeauna în Italia; ea n-a fost însă apreciată decît atunci cînd Girolamo Curti, poreclit il Dentone, a ridicat-o la rangul de artă. Metelli şi Colonna la el şi-au făcut ucenicia. Bineînţeles că originea unora dintre motivele decorative poate fi urmărită mult în urmă. Le regăsim în galeria Farnese pe care a împodobit-o Annibali, considerat drept unul dintre iniţiatorii plasticii pictate, precum şi pe bolta capelei Sixtine (de pildă medalioanele care dau impresia că atîrnă); unele pot fi aflate chiar în *Camera dei sposi* de la Mantova, decorată de Mantegna. Sistemul însă, luat ca un întreg, era cu totul nou. Ideea ce stătea la baza acestei picturi, denumită modest de Metelli *veduta*, fiindcă se abătea de la unitatea punctului de vedere, consta dintr-o deschidere abia simţită a pereţilor şi tavanului, provocată de o iluzie arhitectonică în care elementele reale ale construcţiei par a se multiplica succesiv. Avem de-a face cu spaţii mai mult sugerate decît precis conturate, de-a lungul cărora privirea alunecă prin încăperi luminoase şi săli cu coloane, pînă dau de alte curţi, trepte şi clădiri, pictate în culorile marmurei şi

Scanned with OKEN Scanner

așezate deobicei pieziș pe suprafața peretelui. Deasupra se zăresc galerii scunde cu acoperiș. O asemenea sală aduce cu un *cortile* din care se deschid încăperile de ceremonie; în schimb tavanul este transformat, cu ajutorul unui joc de muluri foarte accentuate, într-o cupolă măreață în care privirea se pierde ca într-un Panteon. Pe pereți mai sînt zugrăvite și nișe care conțin tăbliță de culoarea marmurei ori a bronzului, medalioane cu reliefuri, ale căror spații libere Dentone îi învățase să le poleiască. Cunoștințele indispensabile unui artist care se ocupa de o asemenea pictură erau ordinele perspectivei și ale reliefului formulate de Vignola (Metelli era adesea solicitat să execute desene pentru arhitecți). Impresia creată de aceste suprafețe pictate n-ar fi fost atît de vie fără darnica și totodată bine chibzuita lor iluminare. Pentru a atinge acest țel, Metelli le-a executat cu cea mai mare iscusință în tehnica durabilă a frescei în vreme ce amesteca praful de selenit cu calcarul (aidoma frescelor de la Pompei). Nu numai la Bologna ci oriunde, el era apreciat drept cel mai de seamă tehnician al frescei din vremea sa.

Pentru a crea o iluzie aproape perfectă (bineînțeles că este vorba de cea poetică) ei nu se puteau lipsi cu totul de personajele animate; acestea erau însă plasate în locuri anume alese. Și în acest caz avem de-a face cu o reminiscență a decorațiunilor picturale din încăperile epocii imperiale romane. Un paj dă fuga pe scări, o doamnă așază trandafirii într-un vas, un maur potrivește un covor pe o balustradă; siluetele sînt oarecum implicate într-o circumstanță banală: de pildă, privirile lor urmăresc din diferitele puncte ale sălii un papagal care și-a luat zborul. În galerii se zăresc coriști. Într-unul din saloanele palatului Pitti, la piciorul scării ne întîmpină Fagioli, poetul și măscăriciul curții florentine. Societatea propriu zisă apare, lumea se află în saloanele invizibile nouă. Deasupra cornișei sînt zugrăvite figuri alegorice, coșuri cu flori și fructe, siluete feminine ce se reazemă de reliefurile poleite. În biserica

Scanned with OKEN Scanner

S. Alessandro de la Parma, construcția pictată pe boltă capătă alura unui templu celest în ale cărui logii se zăresc într-o parte Moise cu tablele legii, în alta Salomea cu capul Botezătorului pe tipsie ori Fecioara cu Îngerul. Pentru porțiunea albastră a tavanului fusese rezervat un grup de personaje care parcă plutește, în stilul celor din cupolele pictate de Correggio. La fel arată și Asunta din capela Rozariului, apoteoza eroului macedonean din sala alexandrină de la Florența, precum și divinitățile din palatul Sassuolo, unde familia d'Este ducea un trai închinat artelor. Toate aceste plăsmuiri sugerează spațiul ca atare oferind și o explicație aluziilor care se întrevăd izolat pe reliefurile și coloanele din partea inferioară a încăperilor. Poate că niciunde n-a fost mai fericit folosită perspectiva în plan orizontal a înfățișărilor. Pentru a nu dăuna întregii suprafețe delimitată arhitectonic, grupurile de personaje sînt rezervate pentru mica porțiune de spațiu ce se deschide spre zenit; aici lucrează din plin efectul siluetelor însuflețite în chip de contrapondere binevenită față de rigoarea geometrică a picturii arhitecturale iar fantezia privitorului, aţîţată pe nesimțite, omagiază acolo în spațiul ființelor ce se pierd în văzduh pe acel geniu patron al locului, în chip de cheie a întregii plăsmuiri.

Siluetele acestea împlinesc și efectul pictural deosebit de distins al ansamblului; așa presărate cu economie cum stau ele în culorile lor naturale se găsesc într-un contrast fericit cu nuanțele dominante, mai simple, ale marmurei, bronzului și aurului.

Cu toate că ambii artiști stăpîneau tot atît de bine, atît pictura arhitecturală cît și pe cea figurativă, ei și-au împărțit totuși munca. Metelli picta numai încăperi și clădiri în perspectivă, iar Colonna numai siluete, statui și flori; pe acestea din urmă le realiza însă după schițele colegului său. Cu toate că Angiolo Michele era un pictor îndemînatic și fecund de scene religioase, fapt ce se observă în bisericile și palatele Bolognei, el dovedea suficientă abnegație pentru a se limita

Scanned with OKEN Scanner

doar la execuţia acelor accesorii ornamentale. „Într-o tovărăşie care a durat timp de 24 de ani, ei şi-au împărţit atît faima cît şi cîştigul".

Ar fi greşit să considerăm pictura aceasta arhitecturală drept o pictură barocă. Formele în sine sînt pure iar în locul capriciului dezlănţuit avem de-a face cu rigoarea proiecţiei geometrice. Ele nu sînt dominate de trăsături îngroşate, contorsionate ori extravagante; dimpotrivă aceste suprafeţe lucii respiră frumuseţe şi poezie, amintindu-ne de castelele de basm din epopeile italiene. „Construcţiile lor în perspectivă — spune Malvasia — îţi luau ochii şi păreau atît de străveziu pictate încît aveai impresia că erau străbătute de lumina soarelui". În asemenea spaţii puteai să răsufli uşurat iar imaginaţia în loc să fie canonită cu tot felul de motive unele mai banale decît altele, avea ocazia să se simtă la largul ei. Avem aici de-a face cu reînvierea unui autentic simţ decorativ.

Se pare că Velázquez ar fi ajuns la o înţelegere cu cei doi pictori decoratori, cel puţin aceasta era părerea lui, fără să ne putem da seama dacă acordul s-a încheiat la Florenţa ori la Bologna. Faptul este consemnat într-o scrisoare a unui demnitar modenez către ducele Francesco I. La 12 decembrie 1650, Gennaro Poggi scrie:

„Serenissimo Principe. Azi dimineaţă a sosit aici, în drumul pe care îl întreprinde de la Roma înapoi spre Spania, pictorul maiestăţii sale prea catolice Don Giovanni Velaschi. El m-a căutat de îndată la locuinţa mea şi mi-a mărturisit intenţia sa de a zăbovi aici pînă la întoarcerea Înălţimii Voastre pentru a vă face cuvenita vizită protocolară şi potrivit cuvîntului dat să aştepte cinstea de a vă sta la dispoziţie. Eu n-am pregetat şi nici nu voi pregeta să-l slujesc în chipul cel mai onorabil mie cu putinţă; m-am dus îndată la Signor Marchese Boschetti, căruia i-am relatat că numitul Sr Velaschi a mai fost adăpostit odată în palatul Commedia, pentru a-l întreba dacă este potrivit ca şi de astă dată lucrurile să decurgă tot la fel. Dispoziţiile au şi fost date

fiindcă el a declarat că va zăbovi aici pînă la întoarcerea Înălțimii Voastre.

Mă îndoiesc însă că șederea lui aici are doar un motiv protocolar și formalismul (*puntualità*) exagerat de care dă dovadă, nu-mi inspiră încredere; poate că merit dojana Înălțimii Voastre pentru această bănuială a mea. Dacă este însă vorba de vreun portret, atunci sînt convins că Înălțimea Voastră ar putea să obțină unul dintre cele mai reușite. El m-a rugat să-i arăt tablourile cît mai curînd, însă eu i-am răspuns că spre regretul meu nu pot face aceasta fiindcă nimeni în afară de Înălțimea Voastră nu posedă cheile încăperilor. I-aș sta însă la dispoziție dacă ar avea poftă să viziteze între timp palatul Sassuolo, ofertă pe care a acceptat-o de îndată. Cu privire la pictura în frescă, el mi-a relatat că are de gînd să ia cu el în Spania pe Sr Michele Colonna și pe Agostino pentru a sluji cu pictura lor pe maiestatea sa, urmînd să se întîlnească peste cîteva zile cu ei la Genova. Nici această știre venită pe neașteptate nu mi-a plăcut și mă tem că pictorul Colonna în loc să se îmbogățească își va primejdui mai degrabă viața".

Palatul Sassuolo era în întregime o creație a ducelui. Pictorii decoratori ar avea încă și astăzi ce învăța contemplînd marea sală a palatului ori galeria lui Bachus; vor pricepe mai ales solicitudinea de care se bucurau în acele vremi asemenea manifestări artistice.

În menționata galerie, Velázquez a întîlnit o mulțime de pictori. Un elev al lui Guido, Jean Boulanger de Troyes, aflat în slujba ducelui din anul 1638, executa acolo scene din legenda lui Bachus. Întrucît se preconiza o lucrare cu totul ieșită din comun, a fost organizată o diviziune a muncii și mai compartimentată decît la bolognezi: Monti și Bianchi se îngrijeau de pictura arhitecturală, Cittadini de coșurile cu fructe și de frumoasele buchete de flori, iar de peisajele aride din munții Italiei așternute pe pereți se ocupa Olivier Dauphin. Deoarece tehnica frescei nu mai era adecvată gingășiei coloristice a detaliilor, s-a lucrat în

Scanned with OKEN Scanner

secco. Belșugul tablourilor așternute pe un spațiu atît de restrîns este uimitor: în mijlocul tavanului se află șase scene în care sînt reprezentați tot felul de nori și pe pereți paisprezece imitații de goblenuri, iar între ele șaisprezece cadre cu flori (scudi) susținute de satiri. Aceste scene concepute de cunoscătorul într-ale mitologiei Boulanger sînt departe de a fi banale: pline de personaje fără să fie aglomerate, originale fără să fie ostentative, elegante și pline de neprevăzut. Nu afli ceva mai voios decît această galerie a lui Bachus, ea însăși o beție de personaje și anecdote mitologice.

Velázquez avea ocazia să-i aprecieze aici pe Metelli și Colonna în chip de decoratori ai unei curți importante și ai unei încăperi de ceremonie. Ei împodobiseră cele patru ziduri din cărămidă aparentă ai *Cortile*-ului cu o pictură arhitecturală luminoasă subordonată celor trei ordine, fără figuri animate și doar cu trofee ori statui de bronz. Marea sală, astăzi grosolan repictată, strălucea încă plină de frumusețea și lumina ei dintîi. Ea era ornamentată în chip de tezaur spiritual al tuturor artelor întru slava stăpînilor locului. În deschiderea centrală și totodată principală a tavanului, trona deasupra norilor zeița Diana, în jurul căreia stăteau adunate cele nouă muze care purtau cîte o banderolă cu inscripții poetice ori științifice, fructul protecției luminate a familiei d'Este:

Commedie dell'Ariosto
Torrismondo del Tasso
Opere del Cav. Guarino
Furioso Goffredo
Madrigali del Pocaterra
Theorica di Lod. Fogliani
Ant. Montecatino de Coelo
Storie del Pigna
Rettorica del Castelvetro

Poate că vizita la Sassuolo a aprins și mai mult dorința spaniolului de a-i atrage la Curte pe cei doi bolognezi și mare trebuie că i-a fost mîhnirea

cînd n-a mai aflat la Genova nimic de urma lor. Malvasia ne informează că prelatul Gian Carlo Medici, deşi aflat în relaţii cordiale cu Curtea madrilenă, îi chemase în anul 1650 din nou la Florenţa; ei au pictat pavilionul din grădina sa de pe Via de la Scala şi un cabinet la Pitti; iar marchizului Niccolini, villa de la Camugliano. Ei au ajuns totuşi în Spania în anul 1658 la îndemnul cardinalului şi al senatorului-marchiz Cospi, „ministru şi purtător al marii cruci". În oraşul lor natal traiul devenise mult mai greu. Alţi artişti îi concurau, lucrînd mai ieftin. Atunci cînd şi-au luat rămas bun (de astă dată pentru totdeauna) Metelli i-a spus lui Malvasia că motivul călătoriei ar fi: marea onoare ce le-a fost acordată prin comanda regală precum şi lipsa de lucru din ţara lor.

Zilele dinaintea plecării lui Velázquez de la Genova — ultimele lui zile pe pămîntul Italiei — au fost deosebit de triste. Chef de plecare n-avea deloc, însă era nevoit să dea ascultare poruncilor regale. Zadarnice fuseseră strădaniile sale şi într-o altă chestiune în care regele era deosebit de interesat. Era vorba de tablourile lui Correggio de la Modena şi în special de *Noaptea Sfîntă*. La 13 ianuarie, Ottonelli scrie de la Madrid: „Cu cîteva zile în urmă, pictorul Diego Velasco, *aiutante di camera* al regelui, mi-a spus că Maiestatea Sa s-ar bucura nespus dacă i-aţi trimite o piesă frumoasă de Correggio, asemănătoare celor ale Înălţimii Voastre. El a mai adăugat că în prezent nu s-ar putea face o bucurie mai mare regelui, decît dăruindu-i nişte tablouri de mîna întîi, fiindcă înclinaţia M.S. pentru pictură este acum mai vie ca oricînd; fapt pe care l-a relevat şi lui Sr Don Luigi d'Haro. Numitul Diego a pomenit apoi de *Noapte* şi a făcut remarca că un cadou similar s-ar potrivi şi pomenitului Sr Don Luigi d'Haro, care la rîndul său a devenit un mare amator de artă. I-am răspuns că n-are decît să-şi amintească de cele vorbite la Genova în această privinţă, cînd ne pregăteam de îmbarcare, atunci cînd a deschis vorba despre tablou: anume că voi

Scanned with OKEN Scanner

scrie pe această temă Înălțimii Voastre care, așa cum sînt asigurat, nutrește dorința fierbinte de a veni în întîmpinarea poftei maiestății sale și a lui Don Luigi. Dar că despre *Noapte* nu poate fi vorba, fiindcă într-o oarecare măsură Înălțimea Voastră nu-l are decît în depozit cu asigurarea fermă că nu va ieși vreodată din camările palatului. Așa s-a încheiat discuția cu privire la tabloul *Noaptea*, Diego arătîndu-se oarecum potolit".

*

Mult așteptații bolognezi au sosit la Madrid abia în anul 1658. Grija primirii și adăpostiri lor (în *Casa del Tesoro*), plata salariului, cadourile, banii de întreținere ș.a. dar mai ales repartizarea lucrărilor ce le erau destinate a căzut în sarcina lui Velázquez, „căruia regele îi încredințase totul".

Tot ce-au înfăptuit ei acolo lucrînd fără preget timp de patru ani s-a prăpădit odată cu clădirile; numai acela care le cunoaște lucrările din Italia își poate face cu ajutorul descrierilor o imagine convenabilă asupra celor realizate în Alcazar. Malvasia, Passeri și Palomino dau, fiecare în parte, diferite știri despre ele.

După ce au pictat la *Buen Retiro*, în chip de probă, două lucrări arhitecturale, le-au fost încredințate trei mici încăperi ce dădeau una într-alta și care țineau de locuința de vară a regelui (*cuarto bajo*). Picturile de pe tavan înfățișau prăbușirea lui Faeton, Aurora și Noaptea. În același *cuarto* le-a fost încredințată apoi o galerie cu ferestrele în spre grădina reginei. Colonna a pictat aici după schițele în perspectivă ale colegului său diferite statui de marmură, tăblițe de bronz poleit, copilași și bazine cu delfini, personal de la curte (între care și cunoscutul băiețe mauri care dă buzna pe trepte) precum și flori sau coșuri cu fructe. Palomino observase cu patruzeci de ani înainte de apariția cărții sale că toate aceste picturi dispăruseră ca urmare a unor reparații efectuate în clădiri.

Scanned with OKEN Scanner

În aprilie 1659, după ce artiștii dobîndiseră aprecierea și încrederea regelui s-a luat hotărîrea să le fie încredințată decorarea celei mai distinse încăperi a palatului și anume salonul oglinzilor.

Velázquez a conceput planul pentru un grupaj compus din cinci picturi de tavan cu scene din legenda Pandorei. Cea de la mijloc, înscrisă într-un chenar de forma unei elipse, înfățișa pe Jupiter prezidînd adunarea zeilor. Metelli a mai pictat și un brîu de jasp cu figuri feminine, scuturi și trofee deasupra, iar jur împrejur o cunună de lauri auriți. Filip vizita pe artiști la lucru odată sau uneori chiar de două ori pe zi și îi iscodea cu tot felul de întrebări, suindu-se personal pe schele. El afirma „că acei virtuoși italieni trebuiesc tratați cu multă politețe și bunăvoință". Uneori tînăra regină venea împreună cu infantele Maria Tereza și Margarita să admire pe acei meșteri care lucreau ca niște vrăjitori.

Cele cinci picturi de tavan fuseseră destinate spaniolilor Rizi și Carreño; ei au început să lucreze în ulei, însă regele a rîs de măzgăleala lor. Colonna s-a arătat acum dispus să-i inițieze în tehnica frescei. Comodul și rapidul procedeu nu le-a produs decît încîntare; au început să-l elogieze pe italian, considerîndu-l un adevărat părinte, norocul și limanul fericirii lor. Bineînțeles că spre necazul lor și-au dat seama că pictura în frescă este greu de deprins cu toate că pare simplă. Într-o bună zi apare regele și ordonă: Miguel, dumneata vei executa scena Pandorei din medalionul central (*Miguel' es menester que haze la fabula die medio della Pandora*). Colonna, comod cum era, bătrîn și bolnăvicios, a fost foarte contrariat de hotărîrea regelui. Urma să fie scos din ritmul său obișnuit de lucru; el considera dispoziția respectivă o încălcare a înțelegerii inițiale; a cedat în cele din urmă și a sfîrșit lucrarea în cincizeci de zile; pictura se întindea pe o lungime de 35 de picioare și conținea patruzeci de personaje. Deoarece nu găsea la Madrid nici o femeie care să-i pozeze, Colonna s-a folosit de un mulaj al statuii lui Venus din Belvedere, adus de la Roma.

Scanned with OKEN Scanner

Malvasia mai pomenește și despre o idee năstrușnică a regelui pe care Velázquez ar fi comunicat-o lui Colonna. Potrivit sugestiei respective, „Galeria r ginei", unde fuseseră reunite în partea superioară majoritatea tablourilor lui Tițian, urma să fie decorată în partea inferioară cu *finti guadri*, adică o pinacotecă simulată, deoarece pictura arhitecturală nu se armoniza cu tablourile. Italianul s-a împotrivit însă cu fermitate spunînd că: un *gran temerario** ar fi acela care s-ar încumeta să-și expună lucrările alături de pictura sublimă a lui Tițian.

Ulterior însă, după moartea tovarășului său, Colonna a decorat în acest fel un salon din pavilionul grădinii marchizului Helique de pe calea ce ducea către Prado, unde a imitat printre chenarele aurite și tapetele de pe pereți lucrări celebre de Rafael, Tițian, Van Dyck, Rubens și Velázquez, după originalele pe care le-a avut la îndemînă. Lucrarea se desfășura sub îndrumarea mai sus amintiților Carreño și Rizi pe care, la rugămintea marchizului, i-a ajutat și Colonna. Era greu să reziste unui excentric care plătea bine, chiar dacă era obligat să execute asemenea lucrări într-o vilă de la marginea orașului.

Într-o sală din sihăstria San Pablo de la *Buen Retiro* ei au executat mai tîrziu picturi cu scene din legenda lui Narcis, iar pentru marchizul Helique lucrări într-o vilă aflată la San Ioachim. Cea din urmă lucrare a lui Metelli, pe care n-a apucat decît s-o înceapă, a fost decorarea cupolei bisericii mercenarilor; niște friguri l-au prins în plină vară și l-au dat gata în cîteva zile (2 august 1660). A murit tocmai în vremea cînd se stingea și Velázquez. Colonna a isprăvit decorarea cupolei și a rămas în partea locului pînă în anul 1662.

---

* Mare îndrăzneț

Cartea a șaptea

ULTIMUL DECENIU

ÎNDATORIRI DE SERVICIU ȘI ÎNFĂPTUIRI

Și de astă dată Velázquez și-a amînat plecarea din Italia cît mai mult cu putință: își închipuia probabil că era vorba de o despărțire definitivă. Rechemarea i-a fost notificată în diferite rînduri; între 17 februarie 1650 și 27 ianuarie 1651 Filip trimite ducelui de Infantado, ambasadorul spaniol, cinci scrisori în care îi cere să urgenteze plecarea pictorului, făcînd aluzie și la temperamentul flegmatic al acestuia. În cele din urmă secretarul ambasadei, D. Fernando Ruiz de Contreras, i-a transmis porunca regelui de a porni neîntîrziat la drum. Velázquez chibzuise să se întoarcă prin Franța și ceruse de la legație un pașaport în acest sens; porunca însă suna să ia calea mării pentru a se reîntoarce cît mai curînd.

Pe mare, între Genova și Barcelona, a avut parte de vreme proastă. Corabia a acostat în portul capitalei catalane în luna iunie 1651. Sosit la Madrid, Velázquez s-a prezentat de îndată regelui, care a dat expresie satisfacției sale pricinuită de reîntoarcerea pictorului și de primirea tablourilor, într-o scrisoare către D.Luis de Haro, care tocmai era în curs de redactare. În scrisoare se menționează: „A sosit domnul Velázquez care a adus cu sine și unele tablouri". Simbria postului

Scanned with OKEN Scanner

său de pictor al regelui și inspector al sălii octogonale pe perioada cît a lipsit, i-a fost achitată la 29 noiembrie.

De acum înainte, vreme de nouă ani, el va sta nelipsit alături de protectorul său regal, mai strîns legat de acesta ca oricînd, onorat, foarte ocupat, ba chiar și îndrăgit. Ultima sarcină pe care a avut-o în cadrul serviciului a fost organizarea călătoriei în Pirinei a curții regale, efectuată cu ocazia căsătoriei fiicei mai vîrstnice a regelui. O coincidență ciudată a făcut ca apariția sa inițială la Curte că corespundă cu reluarea războiului francez, iar acum după ce asistase la încheierea păcii să i se curme și firul vieții. În tot acest răstimp de treizeci și nouă de ani, bîntuit neîntrerupt de războaie care au sleit națiia, în care dările civile și militare creșteau sub permanenta amenințare a falimentului financiar, Velázquez nu a făcut altceva, chiar în toiul urgiei, decît să se ocupe de arta sa; aidoma copacului care își împlîntă adînc rădăcinile, într-un pămînt sterp bătut de toate furtunile.

În acest ultim deceniu de viață, după ce a împlinit cincizeci și unu de ani, el a creat acele lucrări care i-au fermecat cu totul pe artiști și pe iubitorii de artă. A avut însă parte și de ceea ce-i poate ferici pe oameni de rangul său: de înalte dregătorii la Curte și de o cruce de cavaler. Cu toate că a căutat de-a lungul vieții să se degajeze de treburile sîcîitoare, tocmai acum a fost năpădit din plin de ele: pentru artă nu-i mai rămîneau decît orele de răgaz. Efectul acestor circumstanțe abia că se întrevede în lucrările sale: bineînțeles că maniera de a picta este mai fugară, mai abreviată decît pînă acum, însă nimeni nu poate să priceapă cum de a reușit să preschimbe o servitute într-o trăsătură de geniu. Într-un ti p cînd și-a aparținut mai puțin ca oricînd el a creat tablouri în care nu se aseamănă cu nimeni altul. În ele este reluată întreaga sa gamă de subiecte: scenele mitologice ca un ecou al șederii sale la Roma; figuri grotești din incinta palatului ori de pe stradă, tablouri sacre, personaje ce aparțin familiei regale între

Scanned with OKEN Scanner

care mai cu seamă noua constelaţie feminină de la Curte, tînăra regină care sosise la Madrid în timpul călătoriei sale în Italia, precum şi micuţa ei fiică născută cu puţine săptămîni după reîntoarcerea sa în patrie. În comparaţie însă cu două creaţii fără seamăn, toate aceste picturi se prezintă doar ca producţii mărginaşe.

MAREŞAL AL PALATULUI
(Aposentador de palacio)

Velázquez era, potrivit părerii spaniolilor, un nobil fără de prihană. Din vremea „maiestuosului" Antonio Moro nimeni nu-şi mai amintea la Madrid de vreun alt cavaler din breasla pictorilor care să-i semene. Cu ocazia înaintării unei cereri pentru a obţine crucea de cavaler, mai mulţi curteni şi artişti au fost solicitaţi să-şi exprime opiniile în această privinţă. Un pictor, Burgos Mantilla, care îl cunoştea de treizeci şi cinci de ani, remarcă că el se deosebeşte considerabil de ceilalţi din „companie" printr-o purtare mai corectă şi mai solemnă (*mayor punto y gravedad*). Grefierul Fuensalida, care-l cunoştea de-o viaţă, îi elogiază ca incontestabile purtarea şi demnitatea (*decente y autorizado*). Trei martori, pictorul Alonso Cano, Pedro de la Torre şi portughezul Francisco de Meneses, declară în cuvinte foarte asemănătoare că s-a comportat întotdeauna cu eleganţa şi ţinuta (*lucimiento y poste*) proprie nobilului. În sfîrşit, Francisco Gutierrez Cabella îl denumeşte „unul dintre cei mai străluciţi (*primorosos*) bărbaţi ai timpului său". O seamă de cuvinte greu de tradus, care definesc noţiuni specifice spaniole şi care bineînţeles că nu aveau alt rost decît să-l prezinte cît mai demn de încrederea ordinului. În cazul unui artist de talia lui, aceste cuvinte n-au nici un aport esenţial. Portretul lui de la *Uffizi* atestă cele de mai sus, fiindcă unui erudit i se părea că ar ascunde „o oarecare afectare nobiliară".

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că Velázquez, mlădița unei vechi familii portugheze mai degrabă suspectă la începutul carierii sale, va prinde rădăcini la Curte și va efectua acel turneu artistic în Italia, ne indică tocmai pretenția nobilară ce-i era proprie. Funcțiile mai mărunte ale unui *ujier** ori *ayuda de cámara*, îl lăsau rece; el se număra printre acei care se înălțau pe scara dregătoriilor superioare de la Curte. Se știe că încă de demult asemenea dregătorii deveniseră din păcate unicul țel al ambițiilor nobiliare. Prea puțin le păsa vanitoșilor și trîndavilor nobili castilieni de înaltele posturi de comandă din armată care îi îndepărta de mult dulcele trai din capitală. „Am observat că unica funcție pe care granzii pun oarecare preț — spune Gramon — este aceea de *gentilhombre de cámara en ejercicio*, fiindcă în cursul serviciului săptămînal ei se bucură de privilegiul de a o vedea pe maiestatea sa la cină, ori cu ocazia toaletei de dimineață și de seară".

Velázquez se întorsese așadar de la Roma încărcat de laurii cîștigați la curtea pontificală și în cercurile artistice. Înconjurat iarăși de zidurile Alcazarului, ambițiile curteanului s-au trezit însă din nou. Măreția umană s-a redus cu totul aici, în perspectiva unghierelor și coridoarelor palatului unde nu avea de-a face decît cu un ceremonial lipsit de conținut, privit dealtfel cu ironie de posteritate. Și tocmai acum cînd se afla în culmea puterii de creație și ar fi fost în stare să zămislească lucrări care vreme de veacuri ar fi putut să constituie pentru omenire obiectul unui veritabil pelerinaj, nu făcea altceva decît să solicite postul de mareșal al palatului!

El participase încă mai de mult la consfătuirile cu privire la instalarea ori deplasarea unor tablouri și statui sau cu privire la împodobirea unor încăperi ale palatului sau ale clădirilor nou construite, situații în care părerile unui pictor erau indispensabile. Opiniile sale se ciocneau însă

---

* Ușier, portar

Scanned with OKEN Scanner

uneori de cele ale unor consilieri neavizați și cîtă vreme nu participa la reuniuni în calitate oficială, probabil că discuțiile nu făceau decît să-l irite. El dorea să se ocupe de activitatea pe care o îndrăgise, fiind investit cu întreaga autoritate pe care i-ar fi conferit-o dregătoria respectivă. Este drept că regele îl numise cu ani în urmă asistent directorial al construcțiilor sale speciale (1643) și inspector al construcției sălii Tribuna (1647). Se întrezărea însă acum perspectiva unei slujbe la Curte în stare să-i asigure autoritatea de care avea nevoie. Bineînțeles că era obligat să preia totodată și o sumedenie de treburi mărunte care îi răpeau timpul și îi abăteau atenția de la altele mai elevate. Aici se afla deosebirea între noua slujbă și cele anterioare, în cadrul cărora intenționase mai degrabă să-și rotunjească veniturile și să-și sporească considerația la Curte.

Postul de mareșal al palatului devenise vacant la un an după reîntoarcerea sa din Italia. Cu toate că nu era o dregătorie destinată nobilimii înalte, slujba trecea drept foarte onorabilă. Velazquez s-a decis să-l solicite, dacă nu chiar la sugestia regelui, totuși cu asentimentul tacit al acestuia. Printre altele el își întemeiază cererea și pe faptul că serviciul s-ar potrivi cu înclinația, activitatea și personalitatea sa. Salariul comporta trei mii de ducați. Locuința sa oficială se afla în *Casa del Tesoro*.

În cadrul administrației regilor castilieni funcția de *aposentador** (denumită în Italia *foriere maggiore*) ținea de resortul conducătorului palatului, *mayordomo*. Venețianul Vincenzo Quirini indică în relatarea sa făcută în anul 1505 existența unui număr de trei *aposentadori maggiori* care aveau datoria să se îngrijească de adăpostirea tuturor funcționarilor de la Curte potrivit unor criterii bine chibzuite; ei au în subordine zece aposentadori (sau *camerini di corte*). În cazul nostru funcția de *aposentador mayor de palacio* sau mareșal al palatului regelui (fiindcă atît regina cît și infantele își aveau mareșalii caselor

* Ofițer însărcinat cu încartiruirea

lor), diferă de aceea mai înaltă de *aposentador mayor* propriu zis sau mareşal şef al palatului; ambele dregătorii aveau însă la Curtea Spaniei o însemnătate specială. Aceasta se datora faptului că fiecare al doilea etaj al oricărei case din capitală aparţinea regelui; mareşalul şef al Curţii avea sarcina de a repartiza slujbaşilor de la Curte precum şi solilor străini locuinţele respective; făceau excepţie miniştrii şi consilierii în cazul cărora el nu avea decît dreptul să propună o anume locuinţă. Întrucît totul se făcea potrivit bunului său plac, avea ocazia să-şi arate interesul ori indiferenţa.

Mareşalului palatului îi era subordonat interiorul clădirii; deci acea parte a Alcazarului care se afla dincolo de cea de-a doua curte; el se ocupa şi de organizarea călătoriilor regeşti. Potrivit unor documente oficiale, precum şi spuselor lui Gil Gonzalez Dávila, avea datoria să se afle în permanenţă prezent, îmbrăcat cu manta, dar fără pălărie şi spadă, în locuinţa regelui, unde deschiderea uşilor şi a ferestrelor cădea în seama sa. În serviciul său intra în primul rînd aranjamentul (*composición*), ordinea şi împodobirea (*el alino y adorno*) palatului, inclusă fiind curăţenia precum şi încălzirea. Cheia pe care o purta la brîu (*llave de furiera*) se potrivea la orice uşă. În numele regelui el înmîna cheia încăperilor domneşti. Tot el le indica şi doamnelor de la palat locuinţele lor. Atunci cînd regele participa la mese oficiale, îi potrivea scaunul şi îi strîngea tacîmul. În cadrul solemnităţilor de prestare a jurămîntului faţă de prinţ, în Castilia sau alte provincii, avea obligaţia să instaleze jilţul acestuia; acelaşi lucru trebuia să-l facă şi cu ocazia prestării jurămintelor de către viceregi ori preşedinţi. El supraveghea organizarea festivităţilor publice; se sfătuia cu regele în privinţa programului balurilor, reprezentaţiilor de teatru, mascaradelor şi turnirelor şi indica persoanelor de la Curte locurile pe care urmau să le ocupe. De-a lungul călătoriilor (*jornadas*) avea sarcina să pregătească adăpostul membrilor fa-

Scanned with OKEN Scanner

milici regale precum și pe cel al mai-marilor Casei; solicitanților unui astfel de post li se cerea practică în asemenea împrejurări. Într-un vechi zapis din vremea lui Alonso cel Înțelept se spune: *aposentadorul* împarte adăposturile celor din suita regelui; împacă pe musafiri cu proprietarii caselor, iar cu o zi înainte de sosirea regelui arborează un fanion, cu semn al său, pentru a se ști unde va locui maiestatea sa. Încă din acea vreme serviciul *aposentadorului* nu era deloc lipsit de necazuri, dacă ținem seama și de formalismul propriu spaniolilor. Dacă ne mai gîndim și la faptul că acele călătorii regești înghițeau o mare parte din venituri, reiese clar că mareșalului palatului nu-i era permis să fie un diletant în chestiunile financiare. Tot din documente aflăm că doar în Castilia călătoriile Curții costaseră între anii 1654 și 1656 peste 400 000 de *pezze*.

Cererile acelora care aspirau la această funcție ajungeau în cele din urmă la Consiliul administrativ al Casei regale (bureo) compus din șase membri aflați sub președenția *Mayordomo*-ului *mayor*. O știre din 16 februarie 1632 ne informează că Velázquez nu prea avea șanse. În unanimitate, Consiliul nu recomandă decît pe un singur candidat: Gaspar de Fuensalida care pe atunci era mai-marele peste cămările cu ceară *(cereria)*, un dregător în funcție încă din anul 1627, cel mai vechi dintre *jefes de los oficios**. Acesta cunoștea pe pictorul nostru chiar din vremea sosirii sale la Madrid și avea o opinie favorabilă despre el pe care și-o exprimase și cu o altă ocazie. Marchizul de Ariza nici nu-l pomenește pe Velázquez. Următorul favorit era Francisco de Roxas, multă vreme păstrătorul giuvaierurilor cardinalului-infante și mareșalul casei prințului; mai tîrziu acesta a devenit urmașul lui Velázquez. Potrivit contelui Punonrrostro el își îndeplinea serviciul cu multă punctualitate, cinste și gratitudine. Alți solicitanți

* Șefii funcțiilor

mai erau Simon Rodriquez și Alonso Carbonel; se mai pomenește și de Jusepe Nieto, mareșalul casei reginei și *guardadamas*, înfățișat de Velázquez în tabloul *Meninas*. Pictorul este totuși recomandat de cinci dintre consilieri fără să fie menționat în frunte; contele de Ysinguien, care îl pomenește taman ultimul, atestă totuși ca temei al recomandării respective „că a trudit mulți ani cu multă conștiinciozitate la împodobirea și rînduirea încăperilor M.S. cu frumoase rezultate *(acierto)*, lucru cunoscut dealtfel și de maiestatea sa".

Pe fila raportului regele a scris: *Nombro á Velasquez* (Îl numesc pe Velázquez).

Din actele serviciului respectiv aflate în arhiva palatului mai reiese că de aici înainte Velázquez urma să se ocupe și de o seamă de treburi cît se poate de mărunte, între care trebuia să se conformeze dispozițiilor și consemnelor unor dregători mai însemnați ai Curții și chiar să răspundă de plîngerile servitorimii.

S-au păstrat pînă și socotelile lunare; acestea se împart în cheltuieli curente și cheltuieli ieșite din comun. Cele curente reprezintă salariile angajaților mărunți, subordonați lui; leafa măturătorului care se îngrijea de curățenia încăperilor coridoarelor și cuhniilor ($2^1/_2$ reali zilnic), a omului care se ocupa de focurile sobelor *(sollinador)* precum și cea a gunoierului *(chirrionero)*; sînt menționate și pensiile care se acordau văduvelor; de asemenea și plata cărătorilor de lemne, costul cărbunilor folosiți de paznicii palatului, al uneltelor necesare curățeniei odăilor și mobilierului, al combustibilului pentru iluminat, al sticlelor și fitilelor de lampă precum și banii pentru spălatul cîrpelor de praf, pentru reînnoirea așternuturilor și pentru procurarea oalelor de noapte din palatul regal. În prima lună după preluarea serviciului de către Velázquez, luna martie 1652, aceste cheltuieli se ridicau la suma de 101.705 $^1/_2$ de maravedi.

Cheltuielile extraordinare erau mult mai însemnate și se ridicau în aceeași lună la 690.945

Scanned with OKEN Scanner

de *maravedi*. Cea mai mare parte din sumă fusese cheltuită cu vînătorile și călătoriile regale; se mai cheltuise pentru procurarea ramurilor de palmier folosite în duminica floriilor ș.a.
Mayordomo mayor, contele de Montalban, șeful lui așa cum reiese din acte, avea grijă să nu aibă o viață ușoară în noua sa slujbă. Prima piesă din dosar (3 martie 1653) se referă la curățenia palatului. Casa maiestății sale plasată în orașul Madrid (care se bucura de un renume european în privința murdăriei) nu ședea mai bine. Mult prea înaltul nas simțea zilnic, atunci cînd trecea către capelă, mirosul gunoaielor din curțile și coridoarele palatului. Murdăria din dosul capelei provenea de la soldații care stăteau de pază noaptea. Mareșalul palatului înlătură pentru neglijență un *guardamea* Vicuña și numește în locul lui pe un oarecare Velasco care urma să-și dedice întreaga activitate doar acestui scop. Caporalii sînt avizați că se vor institui pedepse în privința oștenilor de pază.

Un nou avertisment este dat de același mareșal o jumătate de an mai tîrziu. Poarta cu lanțuri, (denumită astfel din pricina unui lanț fixat de un stîlp al ei) pe unde trec consilierii către încăperile lor de lucru, este și drumul ce duce spre curtea cuhniilor. Din această pricină caii și catîrii intendenților (*procuradores*) precum și cei ai sacagiilor de la punctul de distribuire a apei, se agită în jurul bucătăriilor. Prezența lor este incomodantă deoarece bucatele și băutura prînzului regal sînt zilnic transportate pe sub nasul acestor patrupede. Mai rămîne de rezolvat și o problemă de competență: administrația casei reginei a pus ca planton la poartă un negru, cu toate că aici se mai află și cei treisprezece *porteros de cadena** ai regelui.

Mareșalul palatului se ocupa și de plata marilor cantități de lemne ce se procurau în împrejurimi, necesare consumului în iernile mai aspre. Din luna noiembrie pînă la 24 mai se făcea focul

* portari de lanțuri

în sobă. Lemnele se plăteau zilnic țăranilor care le transportau de la Colmenar, las Rosas, Galapagar, Fuencarral, Alcobendas ș.a. cu 28 de *maravedi arroba**. În cadrul cheltuielilor speciale din prima lună de serviciu a lui Velázquez se menționează și plata cărăușilor pentru unsprezece zile lucrate între 8 și 30 martie; pentru o cantitate de 1481 de *arrobas* se cheltuiseră 40.024 *maravedi*, ceea ce înseamnă 1177 de reali. La un moment dat el se plînge că nu mai are nici un real în cassă, fiind astfel în situația de a nu mai putea plăti lemnele necesare încălzirii încăperilor regale.

Estradele de unde personalul Curții viziona luptele de tauri din *Plaza mayor* (ele se înălțau de obicei în fața brutăriei, *panaderia*) costau de fiecare dată cinci sute de reali.

În palat se așterneau în vreme de iarnă rogojini pe jos; era de datoria lui să le păstreze și să le repare ori să le preschimbe. La data de 8 martie majordomul dispune mareșalului palatului să plătească pe seama și în numele lui 400 de reali lui Francisco Gonzales, împletitor de rogojini *(esterero)*, ca să aștearnă asemenea rogojini în biserica San Gerónimo, în vederea vizitei pe care regele urma să o facă acolo în duminica următoare. În 27 octombrie 1653 dispune să se renunțe la rogojinile vechi și să se cumpere altele noi. La 30 martie 1654 se pune problema reparării și înnoirii lenjeriei regale. La 22 noiembrie 1655 plătește reparația saltelelor de paie *(gergones)* pe care dorm soldații de strajă. Semnează și bonuri în valoare de 18 reali pentru doi coți de barchet și tot atîta aba necesare la ștersul prafului de pe mesele, scaunele, ușile, ferestrele și tablourile încăperilor regale, precum și pentru mături din ramuri de palmier pentru curățenia podelei din capelă. La 27 martie 1660 el plătește 104 reali lăcătușului Pedro Sanchez care confecționase 150 de agățători pentru tablouri. Cu ocazia importantei călătorii întreprinsă de rege și Curte

---

* „arroba", măsură spaniolă de greutate (egală cu 11,5 kg)

Scanned with OKEN Scanner

către graniță a fost obligat să se ocupe de salariul suplimentar al întregii servitorimi precum și de oamenii de corvoadă, ca de pildă cele opt ajutoare de la bucătărie și cei șase *galopinos* care se îngrijeau de paturi; se mai ocupa și de *sotoayudas* sau *mozos de la furriera*, anume cinci cărători *(barrenderos)* și doi *mozos de retrete* (slujitori care se îngrijeau de umblători). Cei șapte din urmă l-au reclamat cîndva regelui „pe nedrept și fără temei" cum afirmă el, fiindcă se considerau nedreptățiți de numirea unui nou *barrendero* pe lîngă cămările domnești. De fapt era vorba de un camerist destoinic și de încredere. Acei mozos de retrete s-au mai plîns regelui de faptul că li se fac greutăți la împachetarea oalelor de noapte domnești *(sillitas)*, cu toate că *aposentadar*-ul dispusese ca înainte de plecare să li se livreze ambalajele necesare precum și eșafodajul pentru un nou pat (care costa 6000 de reali). Pentru mai buna înțelegere a lucrurilor trebuie să ne transpunem în mentalitatea epocii; se știe că unul dintre privilegiile mult disputate la o Curte mai însemnată era și acela de a sta în jurul stăpînului atunci cînd se afla și pe un asemenea tron, privilegiu apreciat mai ales de favoritele regelui. La 17 septembrie 1655 trebuie să raporteze cu privire la reclamația unor văduve ale acelor *furiera*, care de optsprezece luni nu mai primiseră nici un ban din pensie. I se dau indicații să le plătească de unde o putea mai degrabă *(de lo primero que hubiere)*.

Velázquez pierdea foarte mult timp cu organizarea călătoriilor sezoniere ale Curții pe la castelele de vînătoare, în provincii, atunci cînd se adunau *Cortes*-urile, ori spre regiunile unde se purta război. În aceste călătorii el însoțea Curtea călare pe un catîr. Și ce anume însemna pe atunci o călătorie în Spania și-o poate imagina numai acela care a făcut de curînd un drum prin Balcani. Sagredo ne informează „că nu afli alt adăpost decît o așa zisă casă cu pămînt pe jos". Cele ale gospodăriei, provizii, paturi, scaune, mese, veselă, trebuiesc aduse; nu există nici canale

ori rîuri de-a lungul cărora s-ar fi putut face un transport; şoselele erau într-o stare de plîns, iar uneori şesul aducea pe porţiuni întinse cu un pustiu. Pe timp de iarnă carele înţepeneau noaptea în troiene de zăpadă. În privinţa acestor călătorii solii străini sînt aceia care, în cuvinte aspre, dau glas revoltei. Ei ajung îndeobşte bolnavi la Saragosa ori la Madrid; spaniolii ei înşişi aveau nevoie de cîteva zile de repaus înainte de a-şi relua activitatea. Ca să parcurgă, în lunile noiembrie şi decembrie, drumul de la Toulouse pînă la Madrid, lui Giustiniani i-au trebuit cincizeci de zile; curînd după sosire a şi murit (3 februarie 1660). Un veneţian este de părere că nici o pungă particulară n-ar putea să subvenţioneze o călătorie de-a regelui. Preţul articolelor de primă necesitate este de cel puţin trei sau patru ori mai mare decît în Italia. O călătorie pînă la Madrid înghite subzistenţa unui an (1624).

„Acela care doreşte să-şi pună răbdarea la încercare — spune veneţianul — n-are decît să poftească aici; va afla canon mai straşnic decît cel al franciscanilor".

Cu greu trebuie să se fi împăcat un artist cu permanentele hărţuieli care se trăgeau de la haosul financiar ce domnea în administraţia Curţii. Cînd se isprăveau banii, înceta şi plata salariilor; servitorimea sau micii furnizori încetau şi ei munca ori serviciile; frigul punea stăpînire pe încăperile regale şi pentru a nu fi nevoite să postească întruna, doamnele Curţii îşi comandau mîncarea în oraş; veşmintele se ponoseau iar croitorii de la Curtea maiestăţii sale prea catolice probabil că prosperau doar la pusul peticelor. Velázquez se plînge la un moment dat că nu i s-au plătit decît 30.000 de reali din cei 60.000 ce reprezentau salariul său pe anul 1653. Bineînţeles că acest gen de griji nu putea avea decît o influenţă negativă asupra stării sufleteşti a pictorului-mareşal de curte. Nu trebuie uitată însă nici lipsa de chibzuială a spaniolilor în materie de bani. După moartea lui Velázquez a ieşit la iveală faptul că funcţia de mareşal al

Scanned with OKEN Scanner

palatului, pe care o deținuse, era grevată de o datorie de 1.220.770 maravedi, adică 35.905 reali sau 3264 de ducați. Datorită acestei situații averea lăsată a fost pusă sub sechestru. Acum, după cele relatate, avem o viziune mai clară a situației respective. Din ancheta care a durat vreo cinci ani a reieșit că el era foarte dator și fiscului; hotărîrea judecătorească dispunea ca jumătate din datorii să fie stinse cu averea personală; bineînțeles că cealaltă jumătate a trebuit să fie acoperită de beneficiarul testamentului, anume ginerele său Juan Bautista Mazo, părinte al unei numeroase familii (3 martie 1665). Sechestrul a fost ridicat abia după aceea (11 aprilie 1666).

Palomino remarcă că slujba respectivă absorbea orice preocupare, exprimîndu-se cu o îndrăzneală pe care n-ar fi avut-o în vremea vechii dinastii.

„Bineînțeles că lui Velázquez i s-a acordat o mare cinste; n-au lipsit însă nici voci care considerau, dintr-un alt punct de vedere, situația ca nepotrivită lui. Răsplătirea artiștilor trebuie să se deosebească de cea acordată persoanelor cu alte merite. Ridicarea la un asemenea rang a unor oameni fără o activitate bine definită le sporește meritul, în vreme ce pentru artiști ea nu înseamnă decît o răsplată înșelătoare. Dacă meritul lor se bazează pe exercitarea artei, atunci cum poate fi sporit acel merit dacă ei sînt împiedicați să-și desfășoare activitatea? Răsplata artiștilor ar trebui să se compună doar din onoruri și bani. Onorurile ca imbold și recunoaștere a activității lor, iar banii fiindcă le asigură răgazul să dea la iveală odată cu lucrările, frumusețile tainice ale artei numai și numai în vederea faimei față de viitorime. Aceasta este singura răsplată de care poate avea parte măreția artiștilor. Sentimentul creativității — spune el într-un pasaj al cărții — oferă artiștilor cele mai mari satisfacții, el nu se poate compara cu plăcerea cîștigului și nici măcar cu faima ori cu un simplu sentiment de mulțumire. Împiedicarea

Scanned with OKEN Scanner

activității creatoare chiar și printr-o dregătorie de mare cinste, nu este altceva decît o pedeapsă deghizată în recompensă. Numai acela care greșește este înlăturat din funcție. Atunci cum poate constitui pentru unul o răsplată ceea ce pentru altul este o pedeapsă? Bineînțeles că în cazul unor asemenea favoruri nu contează decît să slujești maiestății sale. Cineva slujește însă numai atunci cînd o face pe tărîmul care i-a asigurat favoarea regelui și nu pe căi străine geniului său. Altminteri onorurile devin o bătaie de joc față de conținutul muncii artistului și de meritele sale. Rutina serviciilor de la Curte se potrivește oricărui talent comun, niciodată însă iscusințelor mai înalte. Viața ne arată uneori cît de mare este prețul pe care trebuie să-l plătești atunci cînd vrei să-i ridici deasupra plebei pe unii oameni deosebit de înzestrați, dar care nici măcar nu sînt în stare să facă față noii situații. Mulți vor fi aceia care îl vor egala, ba chiar îl vor întrece pe marele artist în treburile de Curte, prea puțini însă aceia în stare de veritabile creații originale, uneori chiar nimeni. Tocmai de aceea trebuiesc folosite calitățile unice ale unui om și nu doar cele comune".

Palomino uită însă că Velázquez a fost acela care a solicitat slujba respectivă, considerînd-o chiar în acord cu „geniul" său. În realitate geniul său a fost prejudiciat. El n-a făcut altceva decît să plătească un tribut fuduliei sale nobiliare. Nu avea nici o nevoie de o asemenea slujbă ca să ajungă în preajma regelui. Adesea monarhul conversa cu el despre lucruri importante *(arduos)*, ore întregi după retragerea celorlalți curteni. Acest fapt îi conferea o vază deosebită. Atunci cînd „progenitura unui înalt personaj" a fost impertinentă cu Velázquez într-o treabă administrativă, tatăl respectivului l-a dojenit în felul următor: „Tocmai cu un asemenea om pe care regele îl prețuiește atît de mult și cu care stă de vorbă ore întregi ți-ai găsit să te porți obraznic? Să piei din ochii mei și să nu apari decît după

Scanned with OKEN Scanner

ce i-ai dat deplină satisfacție și ți-ai recîștigat prietenia lui!"

Palomino dă de înțeles că regele îi destinase onoruri și mai înalte decît dregătoria de mareșal al palatului și chiar aceea de purtător al crucii de cavaler.

ADMINISTRATOR AL GALERIILOR

„Mulțumită ostenelilor lui Velázquez — spune priorul Francisco de los Santos atunci cînd descrie Escorialul (1681) — palatul regal a devenit în privința tablourilor care îl împodobesc, unul dintre cele mai mărețe palate regești din lume". Încă înainte de numirea sa în postul amintit, el a fost acela care s-a ocupat de numeroasele schimbări intervenite în așezarea tablourilor. Vechiul Alcazar, așa cum arăta din 1660 pînă în momentul dispariției, nu era decît un prinos adus îndelungatei sale activități. Inventarele aflate în arhiva palatului ne dau știri despre felul cum au fost tablourile de-a lungul domniei lui Filip al IV-lea. Inventarul din 1636 ne înfățișează o parte din încăperi așa cum se găseau ele la moartea lui Filip al III-lea, precum și unele modificări incipiente, ușor de recunoscut; acela din 1666, cu completările celui din 1686, reflectă situația finală a aranjamentelor din palat după o perioadă de patruzeci și cinci de ani de patronat artistic al monarhului. Puține au mai rămas la locul lor; ceea ce se păstra în vremea lui Filip al II-lea în *Guardaropa* din *Casa de Tesoro* intrase acum în aripa sudică, a cărei reconstrucție fusese plănuită încă din timpul său, dar realizată abia sub domnia lui Filip al III-lea. Anumite categorii de tablouri aproape că dispăruseră; abia acum ajunseseră la vedere majoritatea lucrărilor cu adevărat valoroase. Tablourile de Tițian precum și cele ale venețienilor sporiseră serios; acestora li s-au adăugat lucrări de Rubens (64 de piese) și Van Dyck (19), Brue-

ghel (38), Snyders (26) precum și altele de Spagnoletto și Guido (12); numărul tablourilor pictate de spanioli este mic. Inventarul din 1686 menționează 614 tablouri originale și 210 cópii: Bernardo Ochoa, cel care a întocmit inventarul, remarcă existența unui număr mai mare de picturi originale decît în posesia oricărui alt suveran.

Activitatea respectivă cuprindea și problema achizițiilor. Bineînțeles că în această chestiune Velázquez era considerat drept cel mai competent. El era consultat și de diplomații italieni; trimisul modenez Guidi îi acordă întreaga încredere cu ocazia negocierii unor scene de vînătoare, paisprezece la număr, de Paul de Vos, provenite din moștenirea ducelui de Aerschot (*conformo al suo giudicio, o parere mi governaro*) 26 noiembrie 1641.

Regele a dispus încă din vremea deceniului al doilea realizarea unor modificări în construcția palatului. Ele se refereau la marea sală de deasupra porții principale din partea sudică, denumită mai tîrziu sala oglinzilor, și apoi la sala octogonală. La parter s-au amenajat și alte încăperi noi de locuit. Pînă acum acestea erau întunecoase și lipsite de ferestre, aproape de nelocuit, ca de altfel majoritatea încăperilor unor palate sau clădiri nobiliare care semănau mai degrabă cu niște fortărețe. Lipsa odăilor orientate spre nord și așezate în partea inferioară obliga pe cei de la Curte să părăsească în lunile calde ale verii palatul din Madrid. Acum însă, sub directivele constructorului Juan Gomez de Mora au fost întreprinse străpungeri îndrăznețe prin zidul de temelie de sub vechile locuințe de vară precum și consolidări cu arcade, creîndu-se astfel un șir de odăi boltite și răcoroase, denumite *bóvedas*.

Aceste odăi s-au adăugat așa numitelor „încăperi boltite ale lui Tițian", construite încă din timpul lui Filip al II-lea, în partea dinspre grădina cezarilor. În parte ele erau mai degrabă mici ca dimensiuni (*piezas pequeñas*) prevăzute doar cu cîte un balconaș cu fereastră sau ușă

care se deschideau asupra grădinilor din latura estică și sudică. Aici prînzea regele în perioadele de caniculă și tot de aici privea uneori la spectacolele organizate doar pentru un cerc restrîns de curteni, cum erau de pildă luptele între animale din micul amfiteatru de sub galeria nordică. Decorarea acestor odăi se compunea din portrete de familie ori din cele ale unor personalități celebre, tablouri aduse aici după modificarea corpului principal, rezervat acum capodoperelor artistice.

Încăperile de locuit ale reședinței de vară *(cuarto bajo de verano)* au fost și ele complet reamenajate, dotate fiind cu o serie de tablouri alese cu multă exigență. Oriunde aici dăm în primul rînd de lucrările lui Rubens; în ochii lui Filip al IV-lea acestea aveau aceeași însemnătate cu cea pe care i-o acorda bunicul său odinioară lui Tițian. Aranjamentele care urmează par a fi mai demne de remarcat potrivit inventarului din 1636.

În marea sală de mîncare *(gran comedor)* se afla expus primul tablou de Rubens intrat în colecția palatului; un tablou de mari dimensiuni, anume *Închinarea magilor*, pictură ce fusese altădată în posesia nefericitului D. Rodrigo Calderón.

Rubens predomina alături de Snyders și Brueghel în sala unde monarhul obișnuia să-și ia cina; regele dispusese să fie expuse aici cele 25 de piese de curînd sosite de la Bruxelles în chip de dar pentru regină, care pînă în acel moment se aflaseră în Torre nueva; printre ele se numărau și tablouri care înfățișau pe Diana vînătoriță și pe Ceres precum și scene din viața rustică a mătușii sale de la Bruxelles; ambianța de aici era mai mult flamandă.

Tablourile acestor încăperi au fost adunate mai de peste tot, ca acelea scăpate din incendiul de la Pardo, de pildă; mai marii zilei se întorceau cu darurile pentru rege: Medina de las Torres i-a dăruit pentru cabinetul de lectură *Cele cinci simțuri* pictate de Brueghel și de Rubens; Leganés, unele tablouri de Snyders, printre care și *Concertul păsărelelor*; Don Luis de Haro majoritatea pei-

Scanned with OKEN Scanner

sajelor. Bolognezul Virgilio Malvezzi i-a oferit o micuță pictură proprie, încadrată în fildeș, ce reprezenta *Sfînta Familie*.

Majoritatea tablourilor din cabinetul de lucru al regelui *(pieza en que S.M. negocia)* erau portrete executate de Tițian, reunite acolo din dispoziția monarhului. Așa de pildă: Carol al V-lea, încins cu armură și cu spada trasă, Stanislas piticul de la Curtea împăratului, Filip al II-lea înveșmîntat în negru în chip de logodnic al Mariei de Englitera, un doge venețian, portretele prinților-electori Johann-Friedrich de Saxa precum și acela pierdut al landgrafului Filip cel Mărinimos de Hessa; se mai afla acolo și o *Venețiană cu evantai*.

În odaia de culcare regele a hotărît să se înconjoare cu tablouri de familie: aici se afla Întîlnirea lui Rudolf de Habsburg cu preotul, de Rubens, Credința creștină sub oblăduirea Spaniei de Tițian (de la Pardo), apoi Perechea împărătească, Isabela, mătușa sa, Regina Isabela, Maria cea sîngeroasă de A. Mor, părintele său într-o alegorie de Justus Tiles, el însuși împreună cu fratele său la vîrsta adolescenței. Toate aceste lucrări căutau să evoce măreția Casei regale a Spaniei. Bachus-ul lui Velázquez dovedește însă că la Curte se mai jertfea și altor zei.

Pe Rubens îl aflăm pînă și în oratoriu; de el era pictată *Imaculata concepțiune* de deasupra altarului, un dar al lui Leganés.

În perioada celui de al treilea deceniu s-a trecut cu toate forțele artistice disponibile la amenajarea castelului *Buen Retiro*. A urmat apoi *Torre de la Parada* unde a intrat majoritatea lucrărilor predate de Rubens. În sfîrșit, odată cu isprăvirea Panteonului din Escorial, regele a considerat de datoria sa să se ocupe de acea „minune a lumii" a cărei desăvîrșire îi căzuse în sarcină după moartea ilustrului său bunic; în consecință toate tablourile sacre mai de valoare ce aparțineau școlii italiene, primite în dar, au fost îndrumate într-acolo (1656). Din acest moment sacristia de la

Scanned with OKEN Scanner

San Lorenzo a întrecut toate celelalte galerii de tablouri pe care le poseda regele Spaniei.

Datorită acestei situații puține lucrări ale primului pictor al Curții au mai fost expuse în palat, cu toate că acolo fusese executat mai totul. Inventarul din 1668 menționează totuși un număr însemnat de tablouri de Velázquez, anume 43; majoritatea nu prezintă însă prea mare interes. Printre acestea se află unele tablouri ce reprezintă trofee de cerb precum și patru scene doar schițate între care două înfățișează cai și cavaleri, concepute ca pereche pentru altele asemănătoare lucrate de Ribera. Toate portretele ecvestre lucrate în vremea anilor treizeci, precum și *Lăncile*, *Făurăria lui Vulcan*, *Sacagiul*, cele cinci mari reprezentări de *Truhanes* ș.a. au luat drumul castelului de la *Buen Retiro*.

Prea puține se cunoșteau atunci la Curte despre pictorii andaluzi care înfloreau la acea vreme în sudul țării, singurii dealtfel cunoscuți de posteritate atunci cînd vine vorba de școala spaniolă de pictură. Nume ca acelea ale lui Zurbarán sau Murillo nu sînt nici măcar pomenite în inventarele Alcazarului lui Filip al II-lea. Spagnoletto este singurul care are aerul să-i fi stîrnit de îndată admirația; către finele domniei se aflau în palat 36 de tablouri de Ribera, cinci dintre ele chiar în odaia de culcare a monarhului, unde a și adormit pe veci. Mult mai multă plăcere îi făceau regelui acele „istorioare" amabile decît grava pictură sacră în care excela pe atunci arta spaniolă și cu care și-a cîștigat în posteritate o cunună de lauri pururea verde.

În Alcazar, Tițian era acela care avea întîietatea; lucrurile au fost aranjate de așa natură încît tot ceea ce era pictat de cel mai ilustru dintre pictorii care și-au dedicat harul castelelor spaniole, să rămînă în palatul lui Carol al V-lea. Filip al IV-lea a fost cît se poate de fericit să sporească cele moștenite de la bunicul său din *Bóvedas de Ticiano* cu cele două scene mitologice care aparținuseră la Ferrara prințului Ludovisi, două strălucite opere de tinerețe ale artistului;

Scanned with OKEN Scanner

pe lîngă încăperile în care figurau tablourile lui Tițian moștenite, el a mai amenajat și o nouă sală cu portrete. În acest scop a fost reamenajată marea galerie din aripa sudică, denumită și galeria reginei. Aceasta se afla în dreptul grădinii Cezarilor și a încăperilor boltite. În 1636 zestrea artistică din acest spațiu se compunea încă din lucrări ce țineau de gustul perimat al colecțiilor de curiozități îndrăgite în veacul al șaisprezecelea. În 1665 ea este cu totul alta; se află acum aici cei unsprezece imperatori achiziționați din galeria de la Mantova cu ocazia vînzării la licitație a unor bunuri ale lui Carol I; pe lîngă aceștia se mai află și tablourile ce-l reprezentau pe Carol al V-lea cu cîinele său dog, Împărăteasa Isabela, Împăratul Ferdinand, Filip al II-lea în costum de campanie, Ducesa de Alba, Doña Maria de Mendoza, soția secretarului de los Cobos, Ducele Alfons de Ferrara, Ducele de Urbino alături de un turn, Landgraful, Sfînta Margareta. O fetișcană cu haină de blană, precum și faimosul autoportret al lui Tițian; cu totul 35 de piese. Ele erau înconjurate de o mulțime de pînze pictate tot de venețieni cu faimă.

Și aceasta nu era încă totul. În pasajul ce pornea de la această sală către Tribuna *(pasillo de la madona)*, alături de un *Hristos în grădina Ghetsemani* (evaluat la 4 000 de ducați) și de o *Sfîntă Familie*, se mai aflau *Salomea* de Tițian și alte zece portrete ieșite de sub penelul lui Tintoretto.

Inventarul din 1686 menționează 79 de picturi originale de Tițian și 28 de cópii; totodată și 43 de tablouri de Tintoretto, 29 de Paolo și 26 de Bassano. Numărul tablourilor de Tițian, care între timp s-au pierdut ori au ieșit din țară, poate să fie de circa șaizeci. Între acestea se aflau: *Popasul din Egipt* cu *sfînta Ecaterina și Cămătarul* (*National Gallery*); un fragment de pînză din tabloul *Noli me tangere* se găsește la Prado. Printre scenele mitologice: cele două *Diane la scaldă*, *Eu-*

Scanned with OKEN Scanner

ropa, *Venus cu oglinda*, o figură bachică, cele patru figuri ale lui Tartarus; *Prometeu şi Sisif*, *Tantal şi Ixion*; *Perseu şi Andromeda*, *Orfeu*, *Tarquiniu şi Lucretia*. Printre portrete: cei unsprezece Cezari, Papa Alexandru al VI-lea cu amiralul Pesaro, Carol al V-lea în armură, acelaşi cu împărăteasa, Regele Ludovic al Ungariei, Doña Maria Henriquez, Ducesa de Alba, Secretarul Francisco de los Cobos cu soţia, Prinţul elector de Saxa cu haină de blană, Landgraful de Hessa, Francesco Sforza, Ducele de Urbino alături de un tun, Dogele Gritti, „pictorul englez Juan Albin" (Hans Holbein?), Piticul Stanislas.

Sălii oglinzilor îi fusese dintru început destinată o selecţie de capodopere; compoziţia pieselor a fost în cele din urmă îmbogăţită şi înnobilată; pictori de talia unor Carducho ori Caxesi, care la început se aflau încă alături de veneţieni, au fost eliminaţi. S-a ţinut seama şi de o asemănare între subiecte: tablourile ecvestre au fost alăturate scenelor mitologice. Aici au fost aduse de la Pardo lucrările lui Tiţian care-l reprezentau pe Carol al V-lea la Mühlberg şi pe Filip al II-lea cu copilul Diego (1574); alături de acestea se mai aflau Filip al III-lea şi *Izgonirea Maurilor* de Velázquez, portretul ecvestru pierdut al regelui în chip de regent, lucrat de Rubens, Infantul Ferdinand, de Van Dyck precum şi *Bătălia de la Nordlingen*.

Sectorul scenelor mitologice era şi mai interesant: nicăieri nu aveai ocazia să compari ca acolo modul de tratare atît de diferit al subiectelor clasice la genii ca Tiţian, Tintoretto şi Paolo, Rubens şi Van Dyck, Velázquez, Ribera şi Artemisa Gentileschi. Tablourile lui Spagnoletto, Jael şi Dalila, care mai tîrziu s-au pierdut, par să fi fost primele lui piese intrate în palat.

În anul 1694 se mai afla încă în atelierul pictorului Curţii o schiţă a Salonului *dorado* lucrată de însuşi Velázquez.

Scanned with OKEN Scanner

DESAVIRŞIREA ESCORIALULUI

In luna martie 1654 o festivitate neobişnuită a produs multă vîlvă la Curte şi în provincii, anume sfinţirea capelei mortuare din Escorial şi reînhumarea în acest „Panteon" al rămăşiţelor pămînteşti ale augustilor străbuni.

Una dintre funcţiile de căpetenie, cea mai veche dealtfel, ale uriaşei clădiri a lui Filip al II-lea era tocmai adăpostirea unui asemenea mausoleu. O ultimă dorinţă a lui Carol al V-lea a fost ca trupul său şi al împărătesei să fie înhumate într-un cavou comun al Casei habsburgice. Dar la moartea ctitorului tocmai acest cavou nu era încă terminat şi aşa a rămas vreme de o jumătate de veac.

Filip al II-lea dispusese încă din anul 1594 înhumarea provizorie a rămăşiţelor pămînteşti ale membrilor familiei sale, de la Ioana cea neferice încoace, în vechea biserică de la San Lorenzo. Pentru acest lăcaş de veci era prevăzută o construcţie centrală de forma unui octogon „după modelul catacombelor creştinilor timpurii şi potrivită cultului acestor martiri"; cripta urma să fie plasată sub altarul principal, în adîncul temeliei. Dificultăţi care n-au putut fi prevăzute şi nici evitate au împiedicat isprăvirea ei. Bătrînul rege îşi dădea în vileag gîndurile atunci cînd spunea că „a închinat o casă Celui de sus iar fiul său n-are decît să clădească una care să adăpostească oasele sale şi ale părinţilor săi". Oricum, capela era „izolată, tristă, mohorîtă şi greu accesibilă". Din această pricină Filip al II-lea a dispus ca între temelie şi pardoseala altarului să fie zidită o altă criptă provizorie cu trei galerii *(callejones)* în care au stat sicriele pînă în anul 1654.

Filip al III-lea şi-a amintit abia tîrziu de dorinţa tatălui său. Cardinalul Zapata cunoscuse la Curtea pontificală din Roma un tînăr arhitect pe care l-a convins să vină cu el la Madrid (1617). Şi astfel Gio. Battista Crescenzi a devenit con-

Scanned with OKEN Scanner

structorul Panteonului, în forma sa inițială. După coborîrea nivelului temeliei cu încă cinci picioare pereții urmau să fie refăcuți și bogat încrustați cu marmură, jasp și bronz; în vederea realizării respective el a întreprins o călătorie în Italia pentru a recruta de acolo meșteri calificați. Construcția a avansat pînă în dreptul bolții, care a fost încheiată chiar la începutul domniei lui Filip al IV-lea.

Printre rosturile pietrelor s-a ivit atunci o scurgere care nu putea fi stăpînită. Lucrul a încetat: se preconiza chiar abandonarea construcției și strămutarea Panteonului. Izvorul a fost secat abia în anul 1645 datorită priceperii vicarului de Madrid, fray Nicolas, care a reușit să asigure și lumina necesară printr-o ferestruică din peretele bisericii precum și o scară pentru un acces mai comod. Ornamentele bolții au fost executate tot de doi călugări din partea locului și astfel problema Panteonului a fost rezolvată spre marea mulțumire a regelui. Drept recompensă, călugărul Nicolas a fost înălțat la rangul de prior și episcop de Astorga. Crucea de deasupra altarului, înaltă de cinci picioare, era lucrată din marmură neagră de Biscaia; Christul din bronz țintuit era o lucrare a lui Pietro Tacca din Carrara, pe care acesta o dăruise în 1616 lui Filip al III-lea cu ocazia predării statuii ecvestre a regelui spaniol.

Înainte de strămutare, coșciugele au fost desfăcute. Cadavrul împăratului se păstrase aproape intact. Cînd la 15 martie regele a coborît în criptă și a văzut trupul străbunicului său, i-a spus lui Haro: *Don Luis, honrado cuerpo**, la care acesta i-a răspuns: *Si señor, muy honrado.*** Trimisul venețian Quirini, care a examinat leșul lui Carol al V-lea, scrie la 25 martie: „Asemănarea cu portretul putea fi încă bine recunoscută. El avea o barbă blondă destul de mare; corpul era obișnuit ca mărime, oasele fine *(minute)* iar carnea uscă-

* Don Luis, demn de cinstire trup
** Da señor, mult demn de cinstire

ţivă *(adusta)*; nasul şi buzele ca şi degetele mîinilor şi picioarelor erau contorsionate de boala care nu cruţă nici pe morţi; urmele durerilor ce le suferise erau vizibile chiar după un veac".

În mijlocul bazilicii au fost înălţate cinci catafalcuri învelite în catifele pe care era brodată cu fir de aur cîte o coroană; cele ale lui Filip al II-lea şi Filip al III-lea se aflau în rîndul din faţă, apoi ceva mai înălţat acela al împăratului, iar dinapoia altarului catafalcurile celor patru regine, Elisabeta de Portugalia şi Margareta de Austria, Elisabeta de Bourbon şi Ana de Austria. Zidirea urnelor funerare (Filip al IV-lea a dat el însuşi o mînă de ajutor atunci cînd a venit rîndul împăratului) a avut loc la 16 martie 1654.

Ceremonia funebră l-a emoţionat profund pe monarhul acum în vîrstă de cincizeci de ani. La gîndul că în scurt timp va ajunge şi el într-una din nişele acestui Panteon, îndemnat şi de cuvintele teologilor săi de Curte care îl slăveau pentru desăvîrşirea minunăţiei construită de Filip al II-lea, el a hotărît să se ocupe cu şi mai multă rîvnă de biserica S. Lorenzo el Real. A decis în consecinţă să înzestreze lăcaşul cu patruzeci şi una de pînze alese, în majoritatea cazurilor primite cadou. Ele aparţineau unor maeştri italieni de vază ca Rafael, Tiţian, Paolo Veronese şi Tintoretto. Un gest tocmai bun pentru a spori faima mînăstirii.

„Maiestatea sa a remarcat (potrivit cuvintelor lui los Santos) că mai multe spaţii, cu precădere în sacristie, ar fi lipsite de tablouri, şi ca atare a hotărît să fie transferate de îndată, în chip de ajutor, o serie de imagini sacre din palatul său. O nouă dovadă a ataşamentului său faţă de sfîntul lăcaş de vreme ce se desparte de ele, l-a constituit şi faptul că pentru a-l împodobi cît mai frumos el n-a pregetat să se despartă de cele mai scumpe". Or mai fi fost însă şi alte motive în joc.

Printre cele mai izbutite tablouri ale acestui lot se aflau şi faimoasele patru pînze achiziţionate de Don Luis de Haro atunci cînd bunurile lui Carol I Stuart au fost scoase la licitaţie:

Scanned with OKEN Scanner

Perla lui Rafael (pentru care comisarul maior Edward Bass plătise la 23 octombrie 1651, 2 000 de pfunzi), *Sfînta Familie* de Andrea del Sarto (230 de lire), *Nunta din Cana* de Veronese și *Spălarea picioarelor* de Tintoretto.

Atunci cînd parlamentul englez a dispus, la 23 martie 1648, inventarierea și vînzarea bunurilor fostului rege mort pe eșafod, Spania a avut șansa să-l aibă ca trimis la Londra pe Don Alonso de Cardenas, un diplomat abil care a înțeles de îndată necesitatea de a se pune bine cu parlamentarii. Într-o notă din acea vreme se spune: „Primul care a cumpărat aceste obiecte a fost ambasadorul spaniol. El a mai achiziționat asemenea lucruri în valoare de 500 de lire, iar de la negustorul de cherestea Harison; de la croitorul Murray, a cumpărat cu 50 de lire două tablouri de Tițian care reprezentau unul pe *Venus* iar celălalt niște giuvaergii. De asemenea un Cardinal șezînd cu doi bătrîni dinapoia sa de Tintoretto, cu 800 de lire. Statul i-a cedat pe cei *unsprezece cezari* de Tițian împreună cu cel de-al doisprezecelea de Van Dyck. Tablourile îl costaseră pe rege cîte o sută de lire fiecare, pentru ca apoi să i se ofere 12.000 (?). Tot el poseda și faimoasa *Venus* de Tițian, pentru care i se oferise regelui 2 500 de lire".

Lor li se mai adaugă și portretul lui *Carol al V-lea cu cîinele*, pe care Sir Balthazar Gerbier l-a obținut la 21 iunie 1651, cu 150 de lire; *Popasul în pustiu* de Tițian, *Convertirea lui Pavel* de Palma cel Tînăr (100 de lire), *David cu capul lui Goliath* (100 de lire); un tablou executat de Tițian în perioada sa timpurie, anume *Amiralul Pesaro dinaintea lui Alexandru al VI-lea*. Solul florentin mai pomenește și de o *Porzia Romana*, adică Lucreția. Aceste tablouri, împreună cu cele care-i reprezentau pe cezari precum și două madone, între care cincisprezece pînze aparțineau numai lui Tițian, au ajuns la Madrid în luna septembrie 1652.

Bineînțeles că Filip al IV-lea, care nu era lipsit de sensibilitate, trebuie să fi înțeles situația

Scanned with OKEN Scanner

delicată referitoare la bunurile nefericitului rege care fusese odinioară un oaspete al palatului din Madrid. El primea niște bunuri care de fapt aparțineau moștenitorilor legitimi. Partizanii lui Carol Stuart și ai fiului acestuia și-au exprimat amărăciunea în privința zelului cu care principii europeni au căutat să-și facă parte la această pradă. Odată cu trecerea bunurilor dincolo de graniță, s-a spulberat și speranța într-o eventuală restituire a lor. Acesta a fost motivul pentru care amicii regelui au luat asupra lor piesele mai de preț. De fapt, în documentele spaniole nu există nici o referire la rolul pe care Filip al IV-lea l-a jucat în această afacere. Haro n-a făcut decît să cumpere tablourile pentru el personal; doar că, odată ajunse la Madrid, s-a găsit de cuviință că sînt demne de a fi prezentate regelui, iar Haro i le dăruiește. Faptul că cei de la Curte nu prea aveau conștiința curată, reiese și dintr-o relatare a lui Sir Edward Hyde care, împreună cu bătrînul Cottington, erau solii lui Carol al II-lea Stuart în Spania la data cînd la Coruna sosea corabia cu tablourile din Anglia. În luna ianuarie 1651 ei au fost invitați brusc să părăsească țara. Motivul l-au aflat abia ulterior: nu trebuiau să vadă cum erau cărate spre palatul din Madrid comorile regelui lor. Transportul a fost efectuat cu optsprezece catîri de povară.

Putem înțelege acum mai bine rațiunea îndepărtării din palat a tablourilor de proveniență engleză pe care regele și le însușise; ele aminteau prea mult de capriciile sorții ca să nu fie strămutate tocmai în acel loc unde totul purta pecetea nimicniciei omenești.

În descrierea pe care călugărul de los Santos a făcut-o îndată după instalarea tablourilor, se amintește de soarta crudă pe care a avut-o Carol Stuart, de dragostea sa pentru artă și de felul cum „truda și preocupările de-o viață s-au spulberat într-o singură zi odată cu tragica sa moarte". Donatorii spanioli sînt și ei menționați nominal.

Regele a mai primit de la Don Luis de Haro (în afară de cele 28 de pînze de Paul Brill și

Scanned with OKEN Scanner

Bassano): un *Ecce Homo* de Paolo Veronese și *Prinderea lui Hristos* de Lucca Cambiaso. Pe lîngă ministru, alți patru granzi, toți foști vice-regi de Neapole au făcut și ei cadouri regelui. Lista începe cu Monterey (din 1635) și se încheie cu contele de Castrillo (din 1653). Dorința lui Filip al IV-lea de a colecționa obiecte de artă se manifestase mai pregnant tocmai către mijlocul deceniului al treilea. Puține cadouri de acest fel sînt menționate în inventarele palatului anterior acestei perioade; se pomenește doar de o vedere din Posilippo primită de la ducele de Alba și de un *sfînt Sebastian* lucrat de Tițian, pe care îl primise de la vice-regele conte de Benavente.

Don Emanuel de Guzman, Fonseca y Zuniga, conte de Monterey, președintele consiliului pentru Italia, era persoana cea mai autorizată în problemele italiene, datorită experienței îndelungate pe care o avea în treburile acestei țări, cu toate că Camillo Guidi îl privea ca pe un dușman de moarte al acestui popor. Ca om de stat, regent sau comandant de oști, era o nulitate, însă mărunta sa persoană înmănunchea o sete de înavuțire și o poftă pentru plăceri demne de un sultan. Tot ceea ce-i caracteriza pe guvernatorii spanioli ai epocii se putea afla cu prisosință în persoana sa. Orgolios, „disprețuitor cu oricine, fals, răzbunător, interesat și cîrcotaș, el nu concepea să petreacă nici măcar o singură zi într-o campanie militară fără măscărici ori curtezane. Prada pe care acest personaj de o aviditate fără margini a suit-o pe corăbiile de la Neapole a fost una dintre cele mai însemnate trimise vreodată în Spania: peste două mii de baloturi. În anul 1633, trimisul florentin a văzut cum soseau la Madrid douăsprezece care pline cu tablouri. Argintăria, tapiseriile, tablourile, bijuteriile și mai ales banii îi permiteau să-și întrețină casa pe un asemenea picior încît o punea în umbră chiar și pe cea a regelui. Tot el a fost acela care a adus cu sine lucrările de tinerețe ale lui Tițian, pictate la Ferrara.

Scanned with OKEN Scanner

Prin intermediul lui au ajuns la Escorial: *Hristos purtîndu-şi crucea* de Sebastian del Piombo; *Înălţarea la cer a Mariei* de Annibale Carracci şi un *Ecce Homo* atribuit lui Tiţian. Majoritatea obiectelor le îndrepta către mînăstirea ctitorită de el la Salamanca, cu dorinţa de a o înzestra ca pe un alt Escorial.

Urmaşul său, Don Ramiro Felipe de Guzman nu era decît un cavaler fără leţcaie atunci cînd Olivares a ajuns la cîrma ţării. Atît rudenia cu puternicul ministru cît şi titlul ducal de *Medina de las Torres* le datora căsătoriei cu unica fiică a acestuia. Doar iscusinţa sa oratorică era elogiată; încolo nu era decît un petrecăreţ comod, vanitos şi lipsit de caracter. Cea de a doua căsătorie a contractat-o cu cea mai bogată moştenitoare din Neapole, anume Anna Colonna. În practicarea extorcării abia dacă se distingea cu ceva de D. Emanuel. Probabil că tablourile destinate Escorialului reprezintă doar o mică parte din numeroasele picturi pe care le-a dăruit suveranului.

Cel mai preţios Rafael obţinut vreodată de cei din Spania, astăzi o veritabilă „perlă" a colecţiei madrilene, tabloul ce o reprezintă pe *Madonă cu Tobias*, una dintre ultimele picturi executate în întregime de mîna artistului, a fost sustras de Medina din capela sfintei Rosa in San Domenico de la Neapole, cu ajutorul binevoitor al superiorului dominicanilor, fapt pentru care acesta urma să dea socoteală la Roma; la cererea lui Medina priorul mînăstirii, care s-a opus acestui rapt, a fost îndepărtat din oraş.

Tot de la el provin şi *Noli me tangere* de Correggio; *Madona cu sfinţii Antonio şi Rochus* denumită *Pordenone*; *Popasul în pustiu cu sfînta Ecaterina*, astăzi cel mai frumos tablou de Tiţian pe care-l posedă Galeria Naţională din Londra precum şi *Purificarea Mariei*, astăzi pierdut, de Paolo Veronese. Regele a păstrat pentru sine tablourile *Cele cinci simţuri* de Breueghel, pe care Don Ramiro îl primise de la ducele de Pfalz-

Scanned with OKEN Scanner

Neuburg iar acesta, la rîndul lui, de la cardinalul-infante.

Don Juan Alfonso Enriques de Cabrera, amiral al Castiliei (1644—1646), dăruise regelui două tablouri de Veronese: *Hristos în purgatoriu* și *Martiriul sfîntului Ginés* precum și un altul de Caravaggio, anume *Sfînta Margareta trezind un om din morți*, tablou astăzi pierdut.

În sfîrșit, Don Garcia de Avellanada y Haro, conte de Castrillo, guvernator încă în funcție la Neapole (1653), a expediat regelui o altă pînză de Rafael, cea de-a treia: *Sfînta Elisabeta vizitată de Fecioară*, încîntătorul tablou pictat pentru mînăstirea S. Silvestro de Aquila din Abruzzi, unde a fost păstrat cu grijă vreme de peste un veac.

Aceste pînze executate de maeștrii italieni reprezentau, chiar la prețurile lor actuale, doar o parte neînsemnată din prada îndeobște înhățată de vice-regi de prin domeniile încredințate lor, într-un timp scurt de guvernare: ele constituiau însă tocmai partea de care nu se alegea praful.

Numele răsunătoare ale acestor nobili sînt legate de pervertirea stilului spaniol de guvernare, altădată atît de admirat în Europa, coborît acum la nivelul unei grosolane administrații de pașalîc. Dintre cei patru donatori menționați, trei fac parte din familia Guzman: unul nepotul, celălalt cumnatul, iar cel de-al treilea ginerele lui Olivares. Revolta napolitană care a corespuns aidoma unui avertisment al sorții cu eliberarea Țărilor de Jos, se destrămase singură: cu toate acestea reprimarea a fost cruntă. Amintindu-ne de cei patru guvernatori, doar cîțiva din ceata de jecmănitori al căror nume nu reprezintă printre popoarele împilate decît ecoul unui blestem și ale căror urme sînt încă și astăzi vizibile cînd tirania lor s-a prăbușit de mult, nu ne putem abține de la gîndul că regele, cu tot orgoliul său spaniol, a cedat aceste bunuri de mare preț primite de la satrapii pe care i-a patronat, oferindu-le cu un sentiment de remușcare față de fără-

Scanned with OKEN Scanner

de-legile comise tocmai acelui sacru lăcaş care adăpostea osemintele străbunilor săi.

Aşadar aranjamentul acelor 41 de tablouri a fost încredinţat lui Velázquez. Spaţiul rezervat lor se afla în eleganta sacristie, anume o sală lungă de 108 picioare şi lată de 30, cu o boltă teşită şi nouă ferestre plasate la înălţime sub tavan, în latura din stînga, pe unde pătrundea lumina. Era un spaţiu foarte potrivit pentru expunerea unor tablouri. Sigüenza spune că de fiecare dată cînd intra acolo, simţea cum îi zburdă inima. Chiar şi Filip al II-lea instalase aici unele dintre tablourile sale de Tiţian, ca de pildă: *Dobînda*, *Magdalena pocăită*, *Ecce Homo* şi *Dolorosa*, *Sfînta Ecaterina* precum şi o *Fecioară cu pruncul*. Tabloul din altar era un Christ răstignit, în mărime naturală, între *Fecioara Maria* şi *Sfîntul Ioan* de Rogier van der Weyden, tablou adus din mînăstirea de la Bruxelles (aflat acum în galeriile capitolului). Treizeci de pînze au fost destinate sacristiei propriu zise, iar celelalte spaţiului de la intrare, ori altor încăperi; doar cinci tablouri n-au putut fi plasate aici datorită dimensiunilor lor. Locul principal de deasupra altarului, unde se află acum, încă din vremea lui Carol al II-lea, *Minunea sfintei Forma* de Claudio Coelo, a fost rezervat pentru „perla" lui Rafael.

Nu poate fi negat faptul că regele dovedea multă chibzuinţă în ordonarea treburilor sale din domeniul artei. Pentru portretele prea-înaltelor feţe ale familiei sale, fericitul monarh îl avea permanent la îndemînă pe Don Diego, iar pentru decorarea castelelor sale de vînătoare, ani de-a rîndul i-a stat la dispoziţie un pictor ca Rubens; încăperile de vară au fost împodobite cu pînzele lui Tiţian pe care le moştenise, iar acum sîngeroşii săi guvernatori îi dăruiau tablouri de Rafael pentru înzestrarea capelei memoriale construită de regii Spaniei. Cu oarecare jenă am asistat la expunerea timp de mai multă vreme la Kensington a unei madone de Rafael, odinioară aflată în *Regia di Napoli*, fără ca cineva să facă un gest

Scanned with OKEN Scanner

pentru a reține în Europa această încîntătoare operă de tinerețe a unui artist a cărui contribuție la geniul european nu este deloc minoră.

De-a lungul peretelui opus ferestrelor au fost așezate pe două rînduri suprapuse șaisprezece tablouri, șapte deasupra brîului și nouă deasupra cornișei. La mijloc, locul de onoare l-a obținut tabloul lui Tintoretto, *Spălarea picioarelor*, care punea în umbră *Coborîrea de pe cruce* de Rogier van der Weyden. În partea dreaptă a acestuia se afla *Sfînta Familie* de Andrea del Sarto, un *Ecce Homo* al lui Paolo și două scene din *Drumul patimilor* ale lui Cambiaso. În partea stîngă, *Rugăciunea din Ghetsemani* de Tițian, *Buna-vestire* de Rafael și *Prinderea lui Isus* de Tițian. În partea de sus, deasupra *Spălării picioarelor*, stătea *Magdalena* lui Tițian; la dreapta un Caravaggio, apoi *Dobînda* de Tițian, o *Asunta* de Annibale și *Jertfa lui Abraham* de Veronese iar în stînga, *Isus cu crucea* de Sebastian, *Noli me tangere* de Correggio și doi Guido.

Pe peretele de la intrare se aflau pretinsul Giorgione, un Palma Vecchio și *Hristos înfățișat poporului* de Tițian; *Odihna în deșert cu Sfînta Ecaterina* tot de el, precum și pînza lui Giorgione, numită *Pordenone*.

Între ferestre, singura pînză de Rafael aflată mai demult acolo: *Maria cu pruncul* și *sfîntul Ioan*; apoi *Sfîntul Sebastian*, *Răstignirea*, *Botezătorul* și o înfățișare a sfintei Margareta cu balaurul, toate de Tițian; de Tintoretto două sfinte Magdalene, *Hristos în purgatoriu* de Sebastian, *Nașterea Mîntuitorului* de Schiavone și *sfîntul Iernonim* de Van Dyck.

În pronaos se aflau: *Fuga în Egipt* și *Punerea în mormînt* de Tițian, *Regii din orient* și *Predica Botezătorului* de Paolo, *Emmaus* de Rubens, *Madona cu sfînta Magdalena* de van Dyck și *Petru și Pavel* de Ribera.

Cu toate că sacristiei i-au fost destinate piesele mai de preț, o altă încăpere aproape că o egala, cel puțin prin însemnătatea subiectelor tratate. Aceasta era *Aula de Santa Escritura*, o sală

rezervată pentru învățămîntul teologic al călugărilor, care așa cum e și normal nu-și primea lumina decît printr-o fereastră mare, așezată către răsărit. Aici mai puteau fi văzute: celebra *Glorie*, pictată de Tițian pentru Carol al V-lea; cele două mari piese de Paolo și Tintoretto, destinate altarului bisericii, anume *Buna Vestire* și *Nașterea*; *Sfînta Margareta cu balaurul* și *Pocăința lui Ieronim* de Tițian; ultima lucrare a lui El Mudo: *Înhumarea sfîntului Laurențiu*. La acestea se adăugau acum în chip de daruri pentru rege: *Madona cu Tobias* de Rafael, o *Coborîre în mormînt* și *Martiriul sfîntului Ginés* de Paolo.

În secolul trecut, majoritatea acestor tablouri au fost strămutate în muzeul din Madrid; altele se pierduseră sau trecuseră dincolo de graniță. Ele au fost înlocuite cu o serie de tablouri mediocre, adunate la întîmplare.

MEMORIUL

Era știut de mult că Velázquez folosise și pana de scris. După ce ne relatează cum l-a însărcinat regele în 1656 cu aranjarea tablourilor amintite în Escorial, Palomino continuă: „Velázquez a întocmit un memoriu sau o descriere a acestora în care relatează despre calitatea, subiectul și autorii tablourilor, precum și despre locul în care au fost expuse, cu scopul de a-l prezenta *(manifestar)* regelui; atît de temeinic conceput și desăvîrșit în formă *(con tanta elegancia y propiedad)*, încît el constituie o mărturie a științei și marii sale priceperi; căci picturile acestea sînt atît de însemnate, încît numai el era în stare să le aducă elogiul meritat".

Cu toate că ulterior nu s-a mai auzit nimic despre memoriul respectiv, era totuși posibil ca el să fi căzut în vreun colț de arhivă, lucru pe care îl presupunea și Stirling. Și într-adevăr o știre surprinzătoare din anul 1871 informa că Sr. Adolfo de Castro reușise să dea la Cadiz de urma memoriului care, în mod bizar, era tipărit doar într-un

singur exemplar, un adevărat unicat. În august 1872 el a fost reprodus de Cañete în *Memorias de Academia Española* și apoi la Paris în 1874 de Ch. Davillier cu o traducere franceză și note, dimpreună cu un portret al autorului, gravat de Fortuny.

Memoriul se compune din două părți. În prima parte sînt descrise noile tablouri în funcție de donatori; în cea de a doua potrivit felului în care au fost expuse.

Bucuria admiratorilor lui Velázquez cînd au aflat de un asemenea dar — 32 de pagini tipărite scrise de artist cu considerații despre cei mai reputați maeștri italieni — a fost oarecum temperată de faptul că opusculul nu conținea nimic nou, nici în substanță și nici în formă. Totul văzuse lumina tiparului de mai bine de două sute de ani, fusese de mai multe ori editat, reluat în diverse lucrări pe care sute de admiratori ai artei le-au citit atît în căminele lor, cît și dinaintea tablourilor.

Anume, călugărul Fray Francisco de los Santos, lector al sfintei scripturi la Colegiul Escorialului, a înglobat dibaci și fără să-i indice izvorul, întreg memoriul, în a sa „Scurtă descriere a mînăstirii de la S. Lorenzo el Real" apărută în 1657, doar cu unele neînsemnate modificări de stil ori omisiuni în așa fel încît nimeni nu și-a dat seama de atunci încoace de proveniența străină a pasajului respectiv.

Și totuși cărțulia ce cuprinde memoriul cu numele lui Velázquez pe foaia de titlu nu fusese tipărită din inițiativa artistului. Un ucenic și admirator al acestuia, Don Juan de Alfaro, un tînăr din Córdoba descendent al unei familii distinse a fost atît de indignat la apariția acelei *Descripción* a călugărului, încît mai grijuliu pentru faima literară a maestrului său decît artistul însuși, probabil că a obținut de la Velázquez, acum în etate de 59 de ani, aprobarea să publice micuța lucrare. În zorul său tineresc și pentru a o scuti de formalitățile cenzurii, el a trecut pe tipăritură o falsă adresă, anume Roma, precum și denumirea

unei tiparnițe din acel oraș; probabil că și față de această licență mareșalul palatului a închis binevoitor ochii.

Alfaro nu și-a atins însă deloc scopul, cel puțin printre oamenii celor două veacuri care au urmat. Cărticica s-a pierdut repede și se pare că nu a stîrnit nici un fel de ecou, deoarece pînă acum n-a fost nici folosită nici citată. Se pare că nici autorul nu și-a păstrat vreun exemplar. Cel puțin Palomino n-a găsit-o printre bunurile lăsate de Velázquez, care i-au stat la dispoziție în vederea cercetărilor sale. Episodul respectiv, atît de tulburător pentru Alfaro, n-a fost menționat nici în detaliata sa relatare despre ultimii ani de viață ai lui Velázquez, un izvor de căpetenie folosit de Palomino pentru biografia pictorului. Fiindcă Palomino, care colecționa cărțile de artă spaniolă și rivaliza cu un *catedrático* din Salamanca în privința referirilor, bineînțeles că n-ar fi ignorat această tipăritură rară dacă ar fi văzut-o pe unceva, ori ar fi auzit de ea.

Fericitul descoperitor vorbește în comunicarea pe care a făcut-o Academiei spaniole despre tăcerea tuturor autorilor în privința memoriului lui Velázquez. „Această profundă tăcere de aproape două veacuri a fost întreruptă de Il^{mo} Sr Don Pedro Madrazo în remarcabilul său discurs despre Velázquez". Acest domn menționează anume acolo notița lui Palomino, pentru a adăuga apoi „că, din păcate, trebuie să considerăm memoriul drept pierdut" *(que creemos lastimosamente perdida)*.

Frumoasele vorbe despre un *profundo silencio* de două veacuri pînă la S^{r}. Madrazo (1870) nu sînt chiar așa de corecte. Încă din anul 1848 Sir W. Stirling nu numai că a menționat memoriul în a sa biografie a lui Velázquez publicată în Analele pictorilor spanioli, dar a emis și ipoteza că de los Santos l-ar fi folosit în respectiva descriere a Escorialului. Așadar, faimosului bibliofil din Cadiz i-au rămas necunoscute ambele scrieri (biografia este tradusă și în franceză). Compararea celor două texte arată în mod cu totul surprinzător cît

de justă a fost intuiția nobilului scoțian. Dacă acest bărbat erudit și-ar fi urmat intuiția și ar fi încercat să dezgheoace din lucrarea cu privire la Escorial părțile componente ale memoriului pierdut, el nu trebuia decît să extragă pasajele referitoare la cele 41 de tablouri, să le ordoneze și să elimine unele fraze cu conținut teologic pentru a avea dinaintea sa memoriul lui Velázquez, cu aproximație în forma descoperită de curînd de Sr . de Castro.

Lucrarea lui Velázquez a folosit deci la înălțarea renumelui călugărului de los Santos ca scriitor și cunoscător într-ale artei, renume care bineînțeles că a mai pălit după descoperirea, chiar mai tîrzie, a originalului. În pomenita comunicare făcută Academiei spaniole, Don Adolfo nu-l tratează chiar cu blîndețe pe călugărul de la S. Lorenzo. Atunci cînd respectiva Academie îl trecea în cel de al doilea volum al *Diccionario*-ului ei printre autoritățile limbii spaniole ea nu făcea (potrivit lui Don Adolfo) decît să-i acorde de fapt lui Velázquez această cinste. Companiei i-ar fi trecut prin fața ochilor acele foi copiate după Velázquez (cu totul în număr de cinci) între cele 163 ale Descrierii din 1682, fără să-și dea seama de diferența vădită dintre acele file și restul lucrării. D. Adolfo exclamă: „Ce s-ar fi ales de eruditul cunoscător (cum îl numise pe Santos un englez în anul 1746) dacă nu-i avea pe Sigüenza și Velázquez!" Academicienii de la Madrid au corectat pe dată greșeala făcută de înaintașii lor și l-au scos pe „uzurpator" din locul pe care îl deținea. Expunerea memoriului în fața onorabilei adunări a creat o vîlvă atît de mare încît membrii ei au acordat de îndată (în ședința din 23 martie 1871) pictorului *testi di lingua*, „fiindcă în descrierea sa fidelă și laconică, precum și în aprecierile sale critice cu privire la picturi, se găsesc cuvinte și expresii tehnice referitoare la artă de care s-a folosit cu multă măiestrie". Cum de a fost oare posibil ca unii dintre membrii companiei care citiseră totuși acea Descriere a Escori-

Scanned with OKEN Scanner

alului să fie atît de surprinși de cele comunicate lor?

Să încercăm a prezenta mai detaliat aventurile acestei cărțulii.

Atunci cînd cele 41 de tablouri au fost primite în dar, Francisco de los Santos tocmai lucra din îndemnul regelui la o carte cu privire la Panteon și la strămutarea în acel loc a rămășițelor pămîntești ale regilor Spaniei (1654) anume: „Desăvîrșirea Escorialului de către Filip al IV-lea". În anul 1656 Velázquez a așezat tablourile la locurile lor și a raportat maiestății sale despre îndeplinirea sarcinii pe care o primise. Privilegiul lucrării lui los Santos poartă data de 15 octombrie a aceluiași an 1656, deci manuscrisul se aflase o vreme la cenzor, iar tipărirea a fost sfîrșită înainte de 20 martie 1657, fiindcă la această dată este atestată concordanța între tipăritură și manuscrisul original. Un in-folio cu 184 de file nu se execută bătînd din palme; în momentul cînd autorul putea să ia cunoștință de la rege de Memoriu, probabil că lucrarea era sfîrșită în linii mari. Deci de los Santos va fi însăilat memoriul în conținutul lucrării puțină vreme înaintea trimiterii manuscrisului la cenzură, colorînd textul pictorului cu unele glose teologice pe gustul său. El a făcut-o însă cu atîta dibăcie, încît lucrarea pare scrisă dintr-o singură trăsătură. Nu numai atît, dar a mai și învățat cîte ceva de la pictor: el îi imită stilul și îi folosește termenii artistici, atunci cînd face descrieri pe seama sa.

Este de la sine înțeles că monahul nostru a cerut sprijin unor laici în chestiunile care priveau arta, ca de pildă cele din capitolele referitoare la arhitectură. El nici n-a tăgăduit acest lucru. În prolog (Sr. Castro a trecut și această parte cu vederea) recunoaște că ar fi aflat nu una ci mai multe persoane mai bine pregătite ca el în acest domeniu, care i-au dat o mînă de ajutor. Cum ar fi avut dealtfel îndrăzneala să scrie o asemenea lucrare într-un termen atît de scurt ! I s-a reproșat și faptul că a folosit și scrierile predecesorului său

Scanned with OKEN Scanner

Siguenza, ajungîndu-se la concluzia că ar fi avut plagiatul în sînge. Doar că în prolog a declarat el însuşi deschis că va descrie cele întîmplate mai de mult, cu ajutorul unui rezumat al „Istoriei ordinului sfîntului Ieronim", scrisă de călugărul respectiv. Împrumuturile din lucrarea lui Sigüenza au fost folosite la completarea capitolului introductiv al propriei sale relatări.

În privinţa memoriului lucrurile se petrec însă altfel. Paragrafele referitoare la darurile primite de rege ţineau de acea parte a cărţii pe care o prezintă drept o lucrare originală, proprie; izvorul nu era cunoscut datorită tiparului asemenea celui de mai sus, iar el nu numai că l-a folosit ci pur şi simplu l-a copiat fără să menţioneze măcar numele autorului. O comportare cam naivă chiar pentru un veac în care înfloreau compilatorii şi etica cu privire la folosirea bunurilor altuia era destul de aproximativă!

Poate că totuşi nu numai folosirea (bineînţeles că obţinuse memoriul doar în acest scop) dar şi trecerea sub tăcere a numelui autorului să se fi făcut cu ştiinţa şi acordul lui Velázquez. Poate că acesta, artist şi aspirant la vreo înaltă distincţie, nu punea prea mare preţ pe rodul peniţei sale, şi mulţumit cu faima sa de pictor, nu ţinea să se afirme şi ca scriitor. Este cunoscută părerea pe care nobleţea spaniolă o avea despre activitatea scriitoricească ori de erudiţie. Cu greu ar fi întreprins capelanul de la Curte ceva care să nu fi fost pe placul stăpînului său şi al mareşalului Curţii acestuia. Furtul nu le-ar fi rămas nici o clipă ascuns. Cum de a fost însă posibil ca îndată după aceea Velázquez să acorde lui Alfaro permisiunea de a publica lucrarea sub numele lui, demascîndu-l astfel pe călugăr?

Şi totuşi, izvorul de care s-a folosit a văzut lumina tiparului un an mai tîrziu şi oricine avea la îndemînă dovada plagiatului; cum putea oare priorul să nu dea o explicaţie într-una din ediţiile ulterioare? O excelentă ocazie s-a ivit atunci cînd trebuia să descrie, în ediţia din 1681, un tablou de Velázquez, anume *Tunica lui Iosif*,

tablou pe care Filip al IV-lea îl destinase Escorialului scurt timp înainte de moarte.

„Filip al IV-lea — se spune în *Descripción* — îl onora pe Velázquez datorită talentului său și sarcinilor de care se achitase. Palatul regal ca și Escorialul sînt tributare ostenelilor lui, fiindcă se remarcase în pictură ca și în construcții. El a fost acela care a amenajat sacristia și capitlul priorului și tot el a adunat din diferite părți ale Europei tablourile cu care le-a înfrumusețat. Era un bărbat plin de gust și cu multă judecată *(de famoso gusto y elección)*, neîntrecut în executarea portretelor; acest tablou este de fapt o dovadă că la toate se pricepea la fel de bine". Însă aici parcă i-a tremurat mîna să mai adauge: neîntrecut chiar atunci cînd a lăsat penelul pentru pană, fiindcă îi datorăm o sumedenie de sfaturi prețioase etc.

Bineînțeles că nici o descoperire din domeniul scrierilor despre artă n-a fost cercetată cu mai mult interes decît cărțulia lui Velázquez. Interesul pe care îl prezenta era mult mai mare decît al oricărei alte relicve ori ciudățenii. Urma să se afle cum anume se oglindeau într-o atare minte de pictor maeștri ca Tițian și Correggio, Rafael și Andrea del Sarto. A unui artist care avea la spate aproape patruzeci de ani de practică, de administrație a tezaurului regal de tablouri precum și două călătorii în Italia, pentru studiu și achiziții.

Dar mai întîi să aruncăm o privire asupra planului pe care îl urmează lucrarea.

Potrivit lui Palomino, se adresa regelui ca un raport al mareșalului palatului, referitor la o sarcină de competența sa, dusă acum la bun sfîrșit.

Acest mareșal al palatului are totuși aerul că nu-i prea pasă de formalitățile birocratice. El își începe raportul oarecum liber, fără a se adresa înaltului comanditar și nici referindu-se la sarcina pe care o avea de îndeplinit. El intră de-a dreptul în subiect. În loc de numele lui Filip IV, cum era normal, dăm de acela al lui Carlos Estuardo, re-

gele Angliei mort pe eşafod cu opt ani în urmă. Aşadar un soi de eseu, care intră de îndată în miezul problemei şi încearcă să capteze atenţia cititorului printr-un subiect senzaţional.

Abia cînd se apropie de încheiere găsim ceea ce se cuvenea să fie la început. Se spune acolo: „M.S — a observat că unele încăperi (ale Escorialului) sînt insuficient ornate cu tablouri şi nu a întîrziat o clipă să remedieze aceste lipsuri. Fără doar şi poate o prevedere *(providencia)* a distinsului său străbun: dacă acesta, în marea sa evlavie, s-a îngrijit de înălţarea acestei sacre minuni artistice, a lăsat totuşi destul loc pentru ca geniul regesc al nepotului său să se ocupe de îmbogăţirea şi împodobirea locului, pentru ca monahii aşezămîntului să se roage lui Dumnezeu cu recunoştinţă reculeasă să binecuvînteze şi să prelungească viaţa plină de folos a stăpînului lor".

Reiese aşadar că Filip al II-lea, cu o prevedere profetică faţă de munificenţa nepotului, lasă şi cîteva locuri goale, pe care acesta le descoperă abia după ce a domnit treizeci de ani. Probabil că era figura de stil a unui curtean; călugărul de los Santos a găsit însă de cuviinţă să simplifice pasajul respectiv. În cazul nostru capelanul şi artistul par să-şi fi inversat rolurile; primul scrie corect şi concis, al doilea parcă se prosternează. Mai există şi un alt pasaj în acest gen.

Memoriul avea ca subiect trecerea în revistă a celor 41 de tablouri şi felul cum erau expuse în cele două încăperi. Nu ni se precizează însă lămurit care erau cele 41 de tablouri. În prima parte, cea principală, sînt comentate 24 de piese, majoritatea în ordinea donatorilor; apoi şirul este reluat în funcţie de restul tablourilor şi de cele aflate acolo mai de mult: tot nu se înţelege clar care din ele sînt cele noi; cinci dintre cele mai de preţ nu sînt nici măcar menţionate.

Să ne aplecăm însă asupra singurei părţi cu adevărat interesantă: descrierea tablourilor. Cele 24 de articole de o lungime inegală (3 pînă la 25 de rînduri) se compun din descrieri scurte şi sumare ale compoziţiilor, presărate cu observaţii şi mai

Scanned with OKEN Scanner

scurte despre frumusețea lor. Tonul acestor articolașe este inspirat, elogios și festiv. Frazele se succed rapid, adesea fără virgulă. Terminologia folosită este mai mult estetică decît tehnică; ea ne dă impresia că se ocupă mai degrabă de sentimente pioase decît de valori artistice. Atunci cînd vorbește despre caracterizări, San Adolfo de Castro bineînțeles că spune: „Stilul este frumos, calitățile lui sînt cele ale pînzelor sale: fantezie înflăcărată, comprehensiune pătrunzătoare, judecată vastă și profundă, culoare armonioasă și strălucitoare, penel agreabil, deopotrivă îndrăzneț și sigur (!)".

Sînt însă de părere că aceia care vor citi descrierile respective vor recunoaște că se așteptau de la Velázquez la cu totul altceva. Poate că la ceva mai lucid, la limbajul și părerile unui om de meserie. Acela care dorește să cunoască cum obișnuiau să se exprime pictorii, n-are decît să citească descrierile călugărului Sigüenza, care se documentase vreme îndelungată printre artiștii coloniei de la Escorial din timpul lui Filip al II-lea.

El prețuiește frumusețea, expresia delicată și cucernică, nobletea și stilul măreț, zelul, ideile novatoare — trăsături care de fapt nu aveau nimic comun cu esența artei lui Velázquez. În schimb sînt omise aprecierile despre clarobscur, a cărui denumire, ca și aceea de *relieve**, nu apare deloc. Parcă nu s-ar fi adresat unor oameni de specialitate; chiar și așa limbajul este puțin semnificativ și lipsit de pecete personală. Cuvinte ca minunat, excelent, încîntător pictat; o prea frumoasă, divină imagine a Mariei, sînt potrivite oricărei *señorita* care vizitează pentru prima oară o galerie de pictură. Cămășuța verde a îngerului „pictată divin", sună de-a dreptul femeiește. „Asta nu e pictură, ci viața și carnea însăși", sînt fraze pe care de la sofiștii greci încoace le folosesc toți aceia care nu știu să spună altceva despre un tablou. În cazul nostru asemenea fraze nu au prea multă

* Relief

Scanned with OKEN Scanner

valoare deoarece sînt folosite atît în privința unei lucrări de Tintoretto, cît și cu privire la un tablou din școala lui Rafael *(los paños son verdad)*; ele se află dealtfel și în cartea lui Sigüenza și ar fi prea comod să fie considerate drept criteriu al unui „realism înfocat".

Unele afirmații vin chiar în contradicție cu ceea ce practica Velázquez.

În memoriu se afirmă că Veronese n-ar fi redat în *Nunta de la Cana* figura Maicii Domnului potrivit naturii ei divine *(porque tiene mayor decoro y divinidad)*. Mai încolo se spune că vîrsta ei ar fi potrivită față de cea a fiului (adică trecută de patruzeci). Asta fiindcă unii artiști ar fi reprezentat-o ca pe o fată alături de Hristos în plină maturitate. El descrie într-un ton superlativ gingașa nuditate a copilului *(todo él desnudo, bellísimo, tan tierno*, etc). Cu toate acestea a conferit el însuși Mariei în *Epifanie* și *Încoronare* chipul de necontestat al unui model, în vreme ce în cealaltă Încoronare, pictată aproximativ în perioada memoriului, a redat-o foarte tînără (potrivit prescripțiilor lui Pacheco); de asemenea mai aflăm și un prunc.

Velázquez nu se prea arăta entuziasmat de pictura lui Rafael, așa cum reise din menționata convorbire cu Salvator Rosa. *Perla* ne-o descrie însă ca un admirator înfocat al lui Rafael. „Nu avem destule cuvinte pentru a descrie grația sfintei Fecioare, chipul ei este mai mult decît uman". Mai degrabă expresii folosite de un teolog diletant și deloc potrivite tocmai acestui tablou. Observația că ar fi la fel de iscusit în desen ca și în culoare, parcă se adresează cu propria-i tendință pictorilor care acordau urbinatului doar supremația desenului. Dar tocmai acest tablou al lui Rafael are umbrele negre și luciul rece al unui Julio Romano. Mai afirmă că pînă acum n-a mai văzut în Spania ceva asemănător; cu toate acestea *Madona cu peștele*, expusă de el însuși în acel loc, era o operă remarcabilă, pictată în întregime de mîna lui Rafael.

Există motive de dubiu și mai întemeiate. Numelui lui Velázquez de pe foaia de titlu îi sînt alăturate de către tînărul său admirator toate titlurile și distincțiile, cu ordinul Santiago în frunte. Acum este însă dovedit că la 26 februarie 1659 deliberările consiliului ordinului cu privire la probele de nobleţe ale artistului se soldaseră cu un aviz nefavorabil; confirmarea s-a produs abia la 26 noiembrie al aceluiași an, după primirea dispensei de la papă și înălțarea în rangul nobililor *(hidalguia)* de către suveran. Este oare plauzibil faptul că în perioada cercetărilor pretendentul să fi îngăduit inserarea alături de nume a unui titlu *in spe*, într-o tipăritură din 1658?

Nu sînt uitate nici funcțiile mai mărunte pe care le-a îndeplinit la începutul carierei în serviciul Curții. Între acestea se afla chiar și aceea de *Ugier de cámara*, ce-i fusese acordată în 1627 și pe care o cedase în 1634 ginerelui său J.B. del Mazo. Mai putea el oare să-și aroge un titlu care, potrivit părerii lui Flavio Atti, se plasa între un portar și un *ayuda de cámara*?

Așadar te întrebi dacă nu cumva această scurtă scriere poate fi inclusă în categoria acelora așa zis de mult pierdute și regăsite brusc. Ca și cum cineva, urmînd sugestia lui Sir. W. Stirling, a fost îndemnat să cerceteze urmele lui Velázquez în lucrarea priorului și să extragă din *Descripición* așa-zisul memoriu al pictorului. Și odată treaba făcută, să-i pună la încercare cu rezultatele perspicacității sale pe erudiții nației ! Confecționarea unei cărțulii vechi cu ajutorul cîtorva foi de hîrtie fabricată în vremea respectivă, folosind și caracterele unei tiparnițe a timpului, nu mai cere astăzi o îndemînare specială în falsificarea vestigiilor. În acest caz multe s-ar lămuri. Bineînțeles că nu era prudent să atribui chiar pictorului editarea memoriului său, deoarece era greu să dispară din amintirea oamenilor publicația unui bărbat cu prestigiul și rangul lui ! Ca atare, ingeniosul cercetător s-a oprit la ideea unei tipărituri cu o falsă adresă, anume teascul lui Lodovico Grignano de la Roma, scăpînd astfel și de nevoia de a născoci

Scanned with OKEN Scanner

atestările cenzurii madrilene: editorul, în persoana lui Alfaro, i-a fost sugerat de o inscripție funerară pe care acesta a săpat-o împreună cu fratele său în lespedea mormîntului maestrului lor prea-iubit, doi ani după moartea lui, doar că în loc de *Posteritati sacrum* cum stă scris acolo într-un stil lapidar, aici se scrie cu multă emfază modernă *ofrece, dedica y consagra á la posteridad.*

Sr. Adolfo de Castro nu ne-a dezvăluit unde anume a găsit unicatul său, în care colț al bibliotecii a stat nevăzută o carte pe a cărei foaie de titlu ochiul dă de numele Diego de Sylva Velázquez. Cu ani în urmă dibaciul specialist a stîrnit destulă vîlvă și cu descoperirea unei scrieri pierdute a lui Cervantes, despre *Buscapié.* Ea a fost găsită într-o copie a cărei urmă a încercat să o ateste înapoi în timp pînă în anul 1606. Bineînțeles că scrisoarea respectivă s-a dovedit a fi o mistificare, așa cum o aflăm din *History of Spanish Literature* de Ticknor. *Timeo Danaos.**

Chiar dacă mult elogiatele douăzeci și patru de descrieri nu ar constitui un plagiat și ar fi o lucrare proprie a clericului de la San Lorenzo, nu este exclusă folosirea unor aprecieri auzite de la Velázquez în vremea cînd se ocupa de aranjarea tablourilor prin partea locului. Adeseori acești clerici de la Escorial aveau ocazia să însoțească vizitatori de marcă pricepuți într-ale artei, să le asculte părerile și să le pună întrebări: și așa, tot ce se spunea despre artă în vremea respectivă ajungea la ei ca la niște castelani avizați; cunoscători ei au devenit cu urechea, dacă nu cu ochii; învățămintele asimilate erau apoi cuprinse în lucrările lor.

Urmele unor asemenea sugestii de ordin artistic pot fi desigur recunoscute în descrierea *Spălarea picioarelor* de Tintoretto de la San Marcuola din Veneția. Acest articol, cel mai lung dintre toate, este totodată și cel mai însuflețit; parcă

---

* *Timeo Danaos et dona ferentes.* Mă tem de greci chiar cînd fac daruri, Vergiliu, *Eneida*, II, 49. Cuvintele prin care marele preot Laocoon îi îndeamnă pe troieni să nu primească calul născocit de Ulise.

l-ai auzi chiar pe Velázquez vorbind. Cu acest tablou, se spune în articol, marele maestru s-a întrecut pe sine. „Ușurința și eleganța *(gala)* execuției va uimi chiar și pe cel mai exersat și desăvîrșit pictor *(el mas despejado y práctico)*". Iluzia atmosferei *(aire ambiente)* este atît de bine redată prin destrămarea spațiului către adîncime încît ai impresia că poți circula prin interiorul tabloului. „Orice altă lucrare va arăta ca o simplă pictură alături de acest tablou, realitate doar el". Sînt cuvinte care par să exprime idealul pictorului. Este însă bizar faptul că un asemenea *non plus ultra** care „succede perlei lui Rafael fără a-i fi însă subordonat", putea fi copiat așa de lesne! Căci autorul a văzut la Veneția o copie care putea fi confundată cu originalul. El se arată cu deosebire cunoscător al operei lui Tintoretto. Mai afirmă că *Assunta* lui Annibale Carracci aduce mult cu un Tintoretto.

Bineînțeles că se dorea evidențiată diferența *(discordancia)* între descrierile de tablouri din carte atribuite lui Velázquez și cele compuse de călugăr cu propriile mijloace. Potrivit părerii lui Adolfo de Castro, cele dintîi sînt pătrunse de o mare forță a spiritului și cuvîntului, străină călugărului și greu de găsit în lucrările sale. Stilul său ar fi „searbăd și prolix" alături de acela laconic dar plin de sens și fantezie al pictorului. O afirmație destul de temerară. Să fi fost oare o diferență atît de mare în conținut și formă între scrisul unui călugăr-teolog educat prin colegii și seminare și acela al pictorului-curtean lipsit de o formație intelectuală? O privire imparțială nu află însă o asemenea deosebire. Descrierile adăugate de Fray Francisco ediției ulterioare ale cărții sale sînt și mai amănunțite; tocmai fiindcă avusese posibilitatea ca privind vreme îndelungată tablourile, să le prelucreze în tihnă, în timp ce la prima apariție a fost nevoit să le scrie în grabă îndată după așezarea pînzelor. Chiar în prima ediție există descrieri ale unor tablouri

---

* Nu mai mult decît

Scanned with OKEN Scanner

care nu fac parte din cele 45 și care sînt scrise la fel de lapidar și tot așa de viu.

Stă la îndemîna oricărui să remarce că formulările cu privire la artă folosite în articolele de ambii autori sînt similare. Acelea referitoare la frumusețea ideală a chipurilor Mariei și lui Hristos, proprii călugărului, sînt sau asemănătoare sau înrudite în ceea ce privește compoziția, expresia și ordonarea; același fel de a elogia fondul peisagistic, aceleași fraze de cunoscător ca „în cea mai desăvîrșită manieră a maestrului". De cele mai multe ori întîlnim în cazul unor desemnări hiperbolice a redării fidele a naturii notația „aparține patriarhului naturalismului spaniol". Înfățișările parcă „n-ar fi pictate ci chiar reale"; ele pot fi prinse în mîini, luate în brațe *(abrazar)*; se aude susurul apei; pe scurt „nu există nici o diferență între evenimentul real și cel pictat". El dispune totodată și de expresii proprii foarte calificate. Ținuta și perspectiva spațiului sînt pentru el *el arte de los terminos y distancias*; adîncimea pierdută o desemnează drept *desahogo*; o compoziție plină de mișcare se cheamă *de mucha introduccion, ruido, posiciones y movimiento*; o grupare reușită *consonancia*; o mimică bine găsită *movimiento muy del caso*: chipurile expresive „respiră și grăiesc", *tienen alma*, armonia culorilor se cheamă *admirable diferencia en la tintas, elección del colorido*; despre silueta Mîntuitorului din tabloul *Centurionul* de Paolo spune: *la planta de airoso y grave movimiento*. Bineînțeles că uneori se remarcă o oarecare stîngăcie în folosirea termenilor referitori la artă, ca de pildă cînd folosește de cel puțin cinci ori cuvîntul *colorido* în loc de *colores*: „*son de muy lindos coloridos*, ori cînd folosește *capricho*, adică invenție, cu privire la execuție. Iar *Brutescos* în loc de *Grutescos* se găsesc chiar și în textele lui Cervantes sau Quevedo.

În memoriul tipărit se află doar o singură notiță în plus față de scrierea lui Santos, însă o notiță de ordin istoric; autorul ei era bine informat. În ea se arată că cei doisprezece cezari de Titian, precum și portretul împăratului Carol al V-lea

Scanned with OKEN Scanner

cu copiii proveneau din bunurile rămase de pe urma lui Carol I Stuart. Izvorul unei asemenea afirmații nu-mi este cunoscut; i-a scăpat chiar și catalogului de la muzeul Prado, îndeobște competent în asemenea probleme. Însă veridicitatea ei poate fi dovedită. Portretul respectiv apare în inventarul lui Filip al II-lea, lipsește din inventarul întocmit în 1636 și reapare în cel din 1665. În schimb, un tablou cu o descriere asemănătoare se află în galeria lui Carol I de la Londra, cu mențiunea că regele l-a adus cu sine din Spania; așadar probabil că Filip al IV-lea l-a oferit în dar prințului de Wales în anul 1623. El lipsește însă de pe lista tablourilor cumpărate de Cárdenas la Londra.

De curînd s-a alăturat părerilor expuse mai sus și biograful madrilen A. de Beruete, iar la sugestia acestuia Villaamil a susținut în analele sale (încă nepublicate) lipsa de autenticitate a memoriului. Apoi și Menendez Pelayo s-a raliat acestor păreri, cu toate că el nu consideră memoriul un fals al mult veneratului descoperitor Adolfo de Castro. Hîrtia și tiparul ar aminti mai degrabă de secolul al optsprezecelea, cînd asemenea mistificări erau uzuale, și cînd ideea poate că a trecut prin mintea cuiva (eventual contele Saceda) cu ocazia apariției lucrării lui Palomino (1728) unde memoriul lui Velázquez a fost menționat pentru prima oară. Poate că m-aș alătura și eu presupunerilor eruditului istoric literar, dacă acea descoperire mai timpurie a lui *Buscapié* de Cervantes precum și misterul în care este învăluit locul unde a fost găsit memoriul, n-ar oferi indicii în defavoarea lui Adolfo de Castro.

A TREIA MANIERĂ

Cînd și-a reluat în 1652 ocupațiile sale la Madrid, Velázquez se afla în pragul bătrîneții. Dar tocmai în acești ani care i-au mai fost hărăziți dă la iveală cele mai elogiate și mai originale lucrări ale lui; niciunde nu vom putea dăsi vreo urmă de declin,

Scanned with OKEN Scanner

așa cum abia pot fi trecute cu vederea cele din operele tîrzii ale unor pictori ca Tițian, Frans Hals ori Rembrandt. În această ultimă parte a vieții, puterea de muncă, fantezia și posibilitățile de înțelegere, obișnuiesc să scadă: însă experiența în întregimea ei, observația și practica domină incontestabil chiar epoca de tinerețe cînd dezinvoltura, eleganța și harul nu cad întotdeauna din cer.

Cel de „al treilea stil, atribuit în ultimul deceniu, este considerat adesea drept unicul atunci cînd se vorbește de stilul lui Velázquez. Caracteristica acestui stil era așa-numita schițare, denumită dincolo de Alpi *bravura di tocco*, iar în Spania *pintura de borrones* (cuvînt care se folosește și pentru pată de cerneală ori mîzgăleală); acea execuție sprintenă, cu trăsături de penel independente numite *tachones* sau *chafarrinadas*, *manchado*. „Trăsăturile sale de penel pot fi numărate ... abia privite, de la distanță în acest haos se ivesc forme, corpuri sau diferențieri de planuri". Nimeni n-a practicat acest gen de pictură cu mai mult gust, spirit de judecată decît Velázquez; pictorii, oricare ar fi fost maniera lor, l-au admirat întotdeauna pentru felul de a picta. Încă în cunoscutul poem *Silva*, Quevedo îi elogia *manchas distantes**. Marco Boschini care făcea panegiricul pictorilor venețieni și care îl diviniza pe Tintoretto, considera că acest spaniol are o trăsătură de penel autentic venețiană, iar Richardson vedea în pictura lui *la grande variété des teintes couchées séparément sans être noyées ensemble*. Chiar și acel *Abrégé* al galeriei de la Dresda cunoștea o *touche fière*, iar pictura lui îi impunea lui Rafael Mengs *con risoluzione*, e *per cosi dire*, *con disprezzo*. (Lodovico Dolce pomenea de *disprezzatura* în legătură cu coloritul lui Tițian). „Acolo unde un altul crede că abia a început — spune Charles Blanc — Velázquez, plin de har, consideră lucrul mîntuit; doar că atinge în treacăt

* Pete distante

natura *(effleuré)* și o și prinde, o posedă, o reprezintă ca capătă viață pentru a doua oară".

Există o părere potrivit căreia acest fel de a picta ar ține de temperamentul spaniol. Oricum, nu Velázquez a fost acela care l-a născut. El Greco a fost artistul care l-a preluat de la bătrînul Tițian și i-a fermecat cu *borrones** pe spanioli, pînă atunci pedanți cu detaliile: cartea lui Pacheco învederează fascinația pe care o exercită acest stil asupra tineretului precum și oroarea pe care o stîrnea printre cei din școala veche. Trăsătura respectivă ținea de cele cavalerești; în ea se simțea disprețul față de lucrul manual, o atitudine în privința căreia descendenții goților se învoiau de minune cu arabii, care nici astăzi nu consideră munca o activitate onorabilă. Un spaniol inteligent din acea vreme consideră nerăbdarea ca pe un cusur al națiunii sale, așa cum răbdarea ar fi o calitate a flamanzilor. „Unii mîntuiesc lucrul, ceilalți îl termină". Atîta timp cît ei se luptă cu greutățile își dau toată osteneala, însă apoi, mulțumiți de izbîndă, nu-și mai duc treaba la bun sfîrșit; ei îți demonstrează că ar fi fost în stare s-o facă, dar că n-au vrut".

Arta lui Velázquez avea un substrat distins: fapt determinat de însăși poziția sa la Curte: nevoia de reculegere lipsește cu totul și odată cu ea dispare și tendința de a căuta întruna noi stimulente pe placul vulgului.

Cu toate acestea epoca practicării schiței spaniole s-a afirmat abia în veacul lui Lope și Calderón, pe care un critic din al optsprezecelea veac (Cean Bermudez) îl numea „un secol și o Curte de improvizatori. Vremea de perfecțiune minuțioasă, de tratare lucie și fină trecuse. Așa o cerea legea modei. Pantoja de la Cruz, cu uimitoarele sale redări de veșminte, a fost predecesorul lui Velázquez în dregătoria sa de la Curte, dascălul său și pictorul cel mai pedant din analele artei spaniole. În cadrul generației ce a urmat a luat ființă școala madrilenă de pictură, alcătuită din-

---

* Eboșe în culori

Scanned with OKEN Scanner

tr-o serie întreagă de coloriști, talente incontestabile ca Cerezo, Muñoz, Herrera cel Tînăr, care au copleșit palatele și bisericile cu improvizațiile lor în culori ce-ți luau ochii, dar care prevesteau totodată apropiatul declin al picturii naționale. De la Francisco Rizi, poate cel mai talentat dintre ei, provine următoarea vorbă de duh: „un pictor care dă gata la iuțeală lucrul, nu va pieri niciodată".

Simpla relatare a transformărilor nu ține loc de explicație, ea nu înseamnă istorie; nu poate fi ocolită întrebarea ce anume l-a determinat pe Velázquez să ajungă la această ultimă manieră. Deoarece prin formație era mai puțin apt să urmeze această direcție, ca de pildă Tintoretto ori Tițian bunăoară, care și-a încheiat lunga și glorioasa carieră prin părăsirea acelei *maniera secca, cruda e stentàta**. Pînă în deceniul al treilea, Velázquez și-a realizat lucrările cu înfățișări conturate puternic, într-o modelare bine finisată, cu accesorii de natură statică bine precizate. În vremea aceea finisarea conta la el (oricum într-un anumit sens) drept semnul distinctiv al operei de artă; doar pseudoartistul gîndește altfel; nu i-a stat niciodată în fire ca după elaborarea părții principale să se amuze în rest cu vagi sugerări. Faptul rezidă și în spiritul esteticii spaniole a timpului; „orice început este vag (explică Baltazar Gracián), evocarea acestei ipostaze strică savurarea desăvîrșitului. Opera cu adevărat măreață nu înseamnă nimic cîtă vreme nu reprezintă totul. Maestrul trebuie să se păzească de a-și arăta lucrarea în stare embrionară"!

Velázquez cunoștea de mult venețienii din castelul regal, fără să tindă către *morbidezza*** ori către oroarea lor față de contur. Cu toate că el, ca și ei dealtfel, trecea din comoditate de-a dreptul la penel, fără să traseze vreun desen prealabil, așternînd înfățișările direct pe fondul dinainte pregătit. Abia în Italia se remarcă o transformare:

---

* Manieră decisă, crudă și trudită

** Moliciune

probabil că la Veneţia şi-a dat seama că ai săi rămăseseră în urmă cu un veac. De acum înainte el se consideră sus şi tare un emul al lui Tiţian şi Tintoretto. Cu toate acestea *pintura aborronada* n-a constituit pentru el nici ulterior o manieră sau un stil permanent. A fost întotdeauna receptiv la acel *poco più o poco meno**, potrivit cu împrejurările. În draperii de pildă, a studiat şi a executat cu migală pînă şi cele mai neînsemnate detalii, chiar şi atunci cînd folosea culori mai fluide, care permiteau o tratare uşoară, de tipul acuarelei, Trăsăturile *borrones* capătă efect abia prin contrast cu suprafeţele bine precizate, pe care sînt aşternute în chip de urzeală.

Velázquez s-a îngrijit totdeauna de efectul plastic. Cu greu poate fi considerat adeptul unei doctrine care disprețuieşte modelarea ori reduce pictura la un simplu mozaic compus din pete de culoare; o pictură tipică acelora care reducîndu-şi la minimum mijloacele de redare, îl obligă pe privitor să ghicească într-un deficit de elaborare ceea ce era de văzut în tablou. Domoala chibzuinţă a firii sale, chiar şi o notă de scepticism, i se pot observa în tablouri datorită repictărilor pe care le efectua mereu spre a-şi îmbunătăţi lucrarea. Aici ne duce gîndul la o sentinţă a multcitatului oracol al acelor vremi: operele naturii ajung la desăvîrşire, după care încep să decline: puţine sînt însă cele ale artei care n-ar mai fi susceptibile de o ameliorare.

Cauzele care l-au determinat să adopte acea manieră au fost diferite. Vederea prezbită, ce se instalează după vîrsta de cincizeci de ani, îl obligă să lucreze de la o distanţă mai mare, îl duce la o execuţie mai largă şi mai sumară, la o tratare punctată şi la abandonarea detaliilor, vizibile acum doar de la depărtare. Apoi şi timpul de lucru se restrînsese datorită mult rîvnitei slujbe de la Curte. Şi treapta socială pe care se situau personajele pictate juca, potrivit concepţiilor locului, un rol; de exemplu portretele unor măscărici

---

* Mai mult sau mai puţin

Scanned with OKEN Scanner

sau vagabonzi, comandate de înaltul său stăpîn, adesea admirate ca un fel de mostre ale acestei maniere. Sub impresia unor asemenea lucrări (*lienzos de mera decoracion*)*, tocmai bune pentru a împodobi scările vreunui palat ori interioarele castelelor de vînătoare, un spaniol l-a denumit pe Velázquez „primul pictor scenograf al epocii sale". „Stilul său — spunea acesta — reprezintă licența îndrăzneață a unui pictor conștient de geniul pe care-l are și sigur de succesul rezervat lucrărilor lui de un public orb și fără judecată." Însă tratarea schițată nu coboară tabloul la o simplă lucrare decorativă atunci cînd înfățișează, în cadrul unor legi ce-i sînt proprii, aspecte de viață sau atitudini firești.

Tot așa de nepotrivită este și denumirea de virtuos pe care unii au dat-o lui Velázquez. Bineînțeles dacă prin virtuozitate s-ar înțelege o exprimare desăvîrșită și elegantă, sporită de o strălucită stăpînire a dificultăților tehnice. Alții ar fi mai îndreptățiți să fie considerați ca mari virtuoși, artiști pentru care subiectul nu constituia decît un prilej de a prezenta o temă dată cu variațiuni mai mult sau mai puțin noi. Acesta este sensul potrivit căruia virtuosul s-ar deosebi de artistul autentic. Velázquez și-a adaptat în permanență experiența la subiecte și nu s-a sfiit să reia, contrar uzanțelor, ceea ce acceptase odată ca greșit.

Ar fi la fel de nepotrivit să privim această ultimă manieră ca pe un stil aparte, stilul pictural prin excelență, conceput ca atare în mod principial de către maestru. Ca și cînd veritabila creație a lui Velázquez ar începe de acum înainte, din pragul bătrîneții, în vreme ce creațiile de odinioară, cînd se găsea în plină forță a tinereții, ar fi fost mai slabe. Cum am putea lega ierarhizarea artistică de o practică determinată mai degrabă de circumstanțe ori de întîmplări, decît de concepție ori de conținut? *Bachus*, de pildă, este una dintre cele mai însemnate lucrări ale sale, în unele

---

* pînze decorate amestecat

Scanned with OKEN Scanner

privinţe chiar neîntrecută; un bătrîn cunoscător într-ale artei mi-a mărturisit că abia atunci cînd se afla odinioară la Neapole, în faţa replicii tabloului, şi-a dat seama pentru prima oară de geniul pictorului spaniol.

Artistul genial ştie să desprindă trăsăturile tipice ale celor mai jalnice sau decăzute situaţii umane. Să fim convinşi că Velázquez, la rîndul său, a ştiut să desprindă frumuseţile unice, care i-au fost înlesnite de un procedeu simplificat.

Deprinsese acum aleasa artă de a „reţine prima impresie". Adică să dea din nou la iveală, după o lungă şi dificilă elaborare, schiţa de la început, în toată prospeţimea ei; acea viziune concentrată în pictură, care iniţiase de fapt tabloul. Ceea ce amatorilor li se pare uşor, este cel mai greu de pus în practică, asemenea spuselor lui Lemoine (care îl relua pe Diderot) *qu'il fallait trente années de métier pour savoir conserver son esquisse.*

Cu alte cuvinte el picta cu har. Dar ce anume înseamnă harul în pictură? Harul lipsea adesea tocmai acelor pictori care îşi exprimau cu har ideile sau vorbele, pentru care vizibilul nu reprezenta decît un limbaj ce urma să constrîngă în mod graţios ideea; aceştia erau alegoriştii, satiricii ori pictorii programatici. Diderot spune: „să nu vă încredeţi în cei care îşi deşartă sacul plin de spirit în orice ocazie. Har ei n-au". Rembrandt, Correggio, Tiţian, Murillo, au fost pictori cu har nu datorită ideilor lor pline de spirit ori subiectelor pentru declamaţie sau discursuri pe care le-au furnizat literaţilor, ci pur şi simplu fiindcă aveau har în a vedea şi a mînui penelul. Expresia pregnantă şi neaşteptată reprezintă harul; aşa cum recunosc chiar unii maeştri, o exprimare care nu le-ar fi trecut prin minte; har au aceia care văd ceea ce muritorii de rînd nu văd, care te surprind atunci cînd tratează un subiect, ale căror înfăptuiri, cum spune Kant, nu pot fi prinse în d gme.

Aşadar, timpul scurt ce-i stătea la dispoziţie l-a silit să reflecteze la o tratare laconică, însă

Scanned with OKEN Scanner

totuşi pregnantă, prin care să-şi împlinească cu mijloace economice şi dintr-o singură trăsătură toate intenţiile, mergînd pînă la cele mai neînsemnate accente. De unde şi amplitudinea uimitoare, siguranţa fără greş, fiindcă lucrează din perspectiva impresiei generale cu elementul imprevizibil, dat, în plină luptă a creaţiei, de imaginile prinse pe retină. Mai ales, măiestria cu totul nouă cu care el pictează atît jocul luminii, precum şi strălucirea şi luciul suprafeţelor ne îndeamnă să credem că era conştient de avantajele pe care le oferă tehnica trăsăturilor separate în asemenea situaţii.

Este cunoscut faptul că anumite reprezentări ies mai deslușit în evidenţă atunci cînd laşi fuziunea liniilor şi a culorilor pe seama ochiului, a retinei. Un fiziolog explica odată cum la trecerea vizibilităţii unor linii şi puncte distincte către fuziunea lor într-un singur ton uniform se produce şi o impresie nedefinită de relief. Pictorul John Burnet afirmă că în acest caz nimic nu ar fi mai păgubitor decît acea tonalitate învăluitoare care se obţine cu o baie de lazur. Nici un alt pictor nu se fereşte mai mult ca Velázquez de asemenea procedee egalizatoare. Mai degrabă presăra la finisare suprafeţele modelate prin contopire, cu mici linii ce parcă plutesc, aşa cum proceda şi El Greco ori Frans Hals, care numea aceste ultime trăsături de penel — emblema sa de pictor. Pînă şi iluzia creată de viziunea stereoscopică poate fi realizată cu asemenea mijloace. O dublare a conturului se observă uneori acolo unde la marginea figurii curge o trăsătură paralelă, parcă ieşită din făgaş. În cazul unor membre în mişcare, ca mîinile de pildă, aceste contururi incerte apar ca nişte poze mişcate. Cu asemenea mijloace Velázquez obţine nu numai detaşarea de pe pînză a siluetelor, dar şi iluzia mişcării, a întoarcerii lor către privitor. Ca şi cum privirea ar pătrunde dincolo de suprafaţa pînzei; ne amintim aici de mecanismele ornicelor sub clopot de sticlă cu care Goethe compara mişcarea caracterelor la Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

TEHNICA

Tehnica lui Velázquez a fost considerată, adesea chiar și de pictori, de nepătruns, o curată vrăjitorie. Secretul ei se afla mai degrabă în siguranța ochiului și a mîinii, deprinsă a-i da ascultare întocmai.

Pictorii importanți ai secolelor trecute, ca Jan van Eyck și italienii epocii de aur sau coloriștii olandezi din veacul al șaptesprezecelea, stăpîneau o tehnică perfectă în ceea ce privește rezistența la modificări ori descompunerea vopselelor. Aceia care nu stăpîneau tehnica cu pricina n-au fost în stare să se înalțe nici în privința execuțiilor artistice.

Ajungem la concluzia că Velázquez se îngrijea în mod deosebit de impregnare atunci cînd ținea cu tot dinadinsul ca pînza să absoarbă vopselele cît mai mult cu putință. Atunci cînd Palomino vorbește despre o impregnare ușoară și remarcă faptul că pictura este mai rezistentă și mai durabilă atunci cînd se observă trama pînzei, al are aerul că se referă la experiența lui Velázquez; fiindcă alți pictori spanioli, ca de pildă Murillo ori Ribera, îndrăgeau întinderea masivă a vopselelor pe pînză, cel de al doilea chiar în dauna lucrărilor sale. Multe tablouri de Velázquez, între care unele foarte admirate, se remarcă prin stratul lor subțire de vopsea. Stabilitatea și rezistența culorilor pare să fie într-adevăr legată și de acest fapt.

O altă explicație a trăiniciei lor constă în evitarea grundului întunecat (mai ales acela pregătit cu ocru) care odată cu uscarea vopselelor întinse pe suprafața lui, reapare în mod supărător. Doar pe tablourile din perioada sa timpurie apar asemenea pete lăbărțate, terne, de culoare brun-roșcată, care strică și aspectul altor picturi ale timpului. Mai tîrziu s-a folosit de un grund grideschis ori albicios care dădea luminozitate și picturilor vechilor olandezi. Pe acest fond deschis el trasa contururile cu o culoare brună pe porțiuni mici, uneori cu creionul (ca în *Las Me-*

Scanned with OKEN Scanner

ninas) dar cel mai adesea cu penelul. Umbrele precum și fondul întunecat al portretelor erau de asemenea pictate peste această culoare brună. În unele tablouri, de obicei cele nefinisate pe întreaga lor suprafață, acest brun cald și transparent a fost pur și simplu lăsat la vedere spre partea întunecată a fondului și cea a chipului văzută în racursiu. În privința așezării succesive a culorilor el pare că s-a raliat experienței tradiționale, chiar și atunci cînd simplifica din ce în ce mai mult această operație. Se obișnuia ca fondul (*bosquejo*) să fie pregătit cu culori deschise, cu semitonuri gri, galbene ori castanii, așezate subțire și larg, ca într-un mozaic; culorile specifice erau așternute într-un ton diafan ca un abur. Porțiunile care urmau să rămînă vizibile, erau de îndată accentuate cu alb, negru ori culori specifice. Numai după aceea se apuca de pictura de suprafață (*retocar, acabar*) în vreme ce porțiunile mai ample ale carnației ori ale draperiilor erau cu totul acoperite cu o pastă trainică, fără să țină seama de nuanțele luminii. Atît semitonurile care scoteau în evidența modelarea cît și tentele accesorii erau așternute mai tîrziu.

Abia la sfîrșit, pentru a pune în valoare luminile și luciul, așterna puncte de pastă, culoarea locală a vreunei draperii era accentuată cu lazur, finisările se făceau cu ajutorul unor retușări brune, iar relieful era obținut prin umbre mărginașe.

Ca și la pregătirea grundului, regula de bază a colorării este tot economia. Artistul încearcă să redea toate nuanțele, folosind cît mai puține culori ori amestecuri de culori posibile. Fapt de pe urma căruia lucrările sale n-au avut decît de cîștigat. Culorile nu s-au întunecat și nici nu s-au dezintegrat ori modificat așa cum se întîmplă îndeobște cu vopselele prea mult amestecate. Pe micuța paletă pe care o ține în mînă în tabloul *Las Meninas* se disting culorile roșu, alb, terra de Sevilla, carmin precum și trei pînă la patru nuanțe mai întunecate; albastrul și galbenul lipsesc cu totul.

Scanned with OKEN Scanner

Așadar efectul magic pe care l-au produs în zilele noastre aceste peste o sută de tablouri spaniole vechi, valoarea și faima lor, nu rezidă în tehnici ori procedee secrete. Cauza esențială și profundă deopotrivă nu era decît sinceritatea, bunacredință a bărbatului, care se comporta din capul locului fără nici un fel de rezervă față de cele care flatau vanitatea umană sau pe cea artistică, și tot astfel cu ilustrele modele care îi pozau; acel bărbat care, așa cum arată Mengs, era un deosebit de fidel imitator, care de fapt nu avea decît ambiția de „a imita doar natura". Aceasta a fost calea pe care a ajuns la maniera ce îi fascinează pe cei moderni. Ea are un efect tulburător asupra acelor care practică pictura: uneori i se atribuie și un soi de haz; *sprezzatura* pare a însemna superioritatea ce flatează vanitatea, în timp ce ușurința e semnul măiestriei iar lipsa de finisare dă impresia că se lasă deoparte tocmai ceea ce îi este mai drag filistinului.

Căile lui nu sînt însă urmate de aceia care îl imită. Ei nu socotesc decît mijloacele drept osatura și geniul picturii sale; parcă ar fi fost lucrate din trăsături aprige de penel, brutal apăsate, cu o insolentă lipsă de finisare, o pictură caracterizată de tonuri cenușii și pete fruste, desfășurată pe suprafețe mari, cu personaje decăzute drept modele. Ei s-au văzut obligați să recunoască că n-au făcut altceva decît să dezgroape niște vechituri lucrate fără îndemînare.Au existat vremuri cînd oricăror minți, oricît de limitate ar fi fost ele, le-a stat la îndemînă virtuozitatea sau maniera aprinsă de a picta. Dintotdeauna, modul febril și haotic de a crea a fost considerat de cei naivi drept genial; în schimb artistul cu adevărat genial vedea geniul doar în răbdare. Albrecht Dürer și Jan van Eyck nu erau cu nimic inferiori ca pictori lui Tintoretto ori Frans Hals, cu toate că pictau asemenea giuvaergiilor care își cizelează auricalele. Nu e nevoie decît de puțin acid carbonic pentru ca un vin să fie spumos, fie că vine din Champagne, fie că provine dintr-un laborator;

Scanned with OKEN Scanner

în cazul din urmă gustul de o clipă nu face decît să vatăme măruntaiele.

Velázquez-ul autentic poate fi recunoscut nu după *bravura di tocco*, ci datorită preciziei și fineței desenului și modelării, comprehensiunii pentru formă și textură, clarității și dispoziției planurilor în spațiu, datorită prospețimii și transparenței carnației, după ușoara pîlpîire a luminilor în umbră, — el poate fi recunoscut, în sfîrșit, datorită inimitabilului său realism.

TABLOURI RELIGIOASE DIN ULTIMA PERIOADĂ INCORONAREA FECIOAREI

Lui Velázquez i s-a mai ivit încă o dată ocazia în acești ultimi ani să picteze scene cu caracter religios. Anume un mănunchi, cel de-al treilea și ultimul, care constă din două scene foarte caracteristice.

Tabloul ce reprezintă *Încoronarea Fecioarei* era destinat oratoriului din locuința noii sale stăpîne, regina Maria-Ana, dinaintea căreia urma să se prezinte cu o lucrare proprie. Era un subiect care se potrivea mai degrabă unei tratări simboliste de tip medieval, cu forme ce respectă canonul, cu veșminte sărbătorești de cult, cu tronuri celeste și nimburi, decît picturii realiste a veacului al șaptesprezecelea care căuta să se mențină cu multă prudență în cadrul scenelor mai accesibile mulțimii, cele care înfățișau nașterea lui Isus, drumul patimilor ori legende monahale. Doar maeștrii frămîntării, ai extazului și ai clarobscurului erau în stare să confere măreție, în stilul lor, și acestui mister, asemenea lui Correggio în Tribuna de la S. Giovanni. Este de mirare că Murillo n-a pictat niciodată scena acestei Încoronări.

Bineînțeles că Velázquez a meditat adînc asupra condițiilor cerute de respectiva înfățișare. Nu-i putea scăpa faptul că aluziile la realitate ar fi supărătoare într-o asemenea ceremonie care se petrece în slava cerurilor și că scena uzuală trebuie

Scanned with OKEN Scanner

înfăţişată credincişilor într-o versiune nouă care să ţină seama mai puţin de studiul după natură şi mai mult de nobleţa formelor, anume de sublimul sentimentelor, de demnitate, modestie şi măsură precum şi de un registru grav al culorilor. Aidoma lui Rafael care renunţase odinioară la dramatismul pictural al compoziţiei din cartoanele pentru Transfiguraţie în favoarea simetriei bizantine. Cerească regină tronează în mijloc; deasupra ei, într-un plan mai depărtat, se aţin Isus şi atotputernicul său părinte. Avem de-a face deci cu o dispunere teatrală, deloc picturală, unde, pentru a fi din plin contemplată de către credincioşi, sărbătorita întoarce spatele stăpînitorilor din ceruri. Cu toate acestea el a înlăturat cu totul garderoba bisericească medievală: podoabele de pe veşminte lipsesc iar o cunună de trandafiri înlocuieşte coroana de aur.

Cu această madonă, este evident că a căutat să scoată în evidenţă nobleţa înfăţişării feminine. Trăsăturile ei sînt mai suave decît cele din tabloul de tinereţe unde o reprezenta împreună cu regii-magi, privirea este mîndră şi ţinuta de un farmec distins. Veselia plină de încîntare, uimirea sau gratitudinea bineînţeles că lipsesc. Aşa s-ar fi purtat o castiliană într-o situaţie asemănătoare; ţinuta potrivită rangului este grija ei de căpetenie: noul rol este preluat cu o deosebită mîndrie. De bună seamă că genele umbrite şi plecate amintesc de cucernicia vremurilor trecute, dar numai pentru a o face mai puţin simţită. Sprîncenele accentuate şi ochii mari, nasul micuţ şi cîrn, expresia îmbufnată a gurii, buclele larg vălurite ale părului negru care se lasă peste tîmple încadrînd ovalul feţei, conferă totuşi chipului un aer de model. Îi lipseşte însă acea platitudine, chiar urîţenie uneori, tipică madonelor din secolul al cincisprezecelea, o feminitate dătătoare de încredere, care stîrnea dealtfel emoţia plină de evlavie a poporului. Dacă ne-am gîndi doar la *Asunta* lui Tiţian, vom observa cît de limpede se remarcă aici o abţinere de la genul

Scanned with OKEN Scanner

artistic italian sau spaniol, care impunea protocolul pînă și în ceruri.

Întreaga expresivitate este lăsată în seama mîinilor. Cea dreaptă atinge ușor pieptul, iar stînga e întinsă orizontal, în vreme ce așteaptă clipa solemnă. Cu tot farmecul ei această mimică ar trebui să ne pară rece și melodramatică; deși gesturile pot fi regăsite și într-o conversație banală. Mîinile sînt deosebit de frumoase, linia lor fermecătoare și mișcarea plină de grație. Ele se regăsesc aidoma și la acel observator al comportamentului spaniol, plin de har, anume Domenico Greco. La o privire mai atentă, dispunerea personajelor ori draperia, coloritul și luminile, ne amintesc și ele de acest pictor.

Isus din tablou amintește de crucifixul de la S. Placido; buclele sale lungi și întunecate cad la fel, lăsînd în dreapta urechea liberă, iar în stînga acoperind jumătatea feței, un veritabil fond pentru linia nobilă a profilului. Privirea este tristă și îndurerată. O siluetă ușor înclinată care s-ar potrivi și unui interogatoriu dinaintea unor înalți preoți-judecători.

În „Cel vechi de zile", cum este numit Jehova în cartea prorocului Daniil, îl înfățișează realist ca și Zurbarán. În vreme ce Pacheco recomandă pentru acest rol un bărbat chipeș și sever, nicidecum pleșuv, artistul și-a ales drept model un unchiaș pe care l-a folosit mai tîrziu, în mod mai adecvat, la redarea figurii lui Pavel Eremitul. Pleoapele îi sînt roșii, gura știrbă, iar trăsăturile colțuroase par lipsite de harul divin.

Ciudată este și redarea veșmintelor și a culorilor. Se obișnuia ca în tablourile ce înfățișau trinitatea, personajul cel mai de seamă să fie înfățișat în odăjdii preoțești, iar Isus pe jumătate gol, în chip de înviat din morți, cu rana din coastă la vedere. Ambii poartă însă aici mantii și tunici lungi și largi, care aduc în tablou volume masive, cu prea multe falduri și încărcate de motive decorative pentru a le conferi ținuta solemnă dorită. Se simte oboseala pricinuită de lucrul cu manechinul dinainte; fiindcă asemenea mantii nu

Scanned with OKEN Scanner

se purtau în Spania, însă trebuia evitată asemănarea cu *capa* rigidă care era prea profană. Costumația madonei este mai modestă.

Aceste mase impozante de veșminte conțin trei note coloristice: tunicile lungi pe care le poartă bărbații sînt violete; mantiile de un carmin purpuriu, iar veșmintele femeiești într-un tradițional roșu și albastru. Violetul este obținut cu lazur albastru așternut peste carmin. O triadă de culori ce nu-și află pereche în pictura mai nouă. Ca să obțină un ton de fond cît mai grav și solemn, Velázquez prefera culorile din porțiunea rece și mai întunecată a spectrului; din punctul de vedere al simbolisticii creștine culorile se potriveau mai degrabă unei sărbători a morților decît unei încoronări divine. Datorită vecinătăților, violetul, albastrul și roșul-purpuriu adaugă întregului o notă coloristică puternic discordantă. Violetul alături de albastru și violetul alături de roșu constituie un exemplu de contrast supărător. Chiar și combinația dintre albastru și roșu, plăcută celor vechi, nu se armonizează în chip fericit. Nici pic de umbră neutră nu întrerupe aceste tonuri neliniștite, ochiul caută în zadar o clipă de răgaz într-o culoare mai caldă de contrast; pînă și albul orbitor al norilor contribuie la efectul sumbru și rece produs de tablou. Dar tocmai aceste anomalii par să fi contribuit în ultima vreme la succesul tabloului, mai ales în cercurile artistice.

SIHAȘTRII

Mai izbutit este tabloul care-l înfățișează pe Sf. Anton cel Mare în vizită la Pavel sihastrul, unica scenă din viața monahală pictată de Velázquez, probabil și ultimul său tablou. Pictura era destinată altarului din oratoriul de la S. Antonio, o sihăstrie ctitorită de portughezi, care se afla în extremitatea de apus a parcului de la *Buen Retiro*; tabloul a fost așezat în locul destinat lui în anul 1659.

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul era încadrat într-o superbă ramă din aur, cu margini arcuite, lucru rar în acel timp și care i se potrivea de minune; mai tîrziu ea a fost înlocuită cu o alta pătrată, iar elementele decorative au fost acoperite cu vopsea.

Sihaștrii bătrîni din deșerturile orientului constituiau o temă preferată pentru cei din epoca epigonilor, de la Tintoretto și Palma cel Tînăr la Guido și Rubens. Acestor înaintași întru asceză spirituală li se conferea o realitate cît se poate de firească; uneori redarea degradării învelișului lumesc atingea culmi de virtuozitate. Trupurile lor ciolănoase, uscate de bătrînețe și privațiuni urmau să întruchipeze lupta cu stihiile pustiului, întru stingerea poftelor și mortificarea cărnii precum și indiferența față de ispitele diavolului. Colecționarii de pretutindeni își disputau tablourile ce-i reprezentau pe sfinții Ieronim ori Anton, care ieșau în serie din atelierul lui Spagnoletto de la Neapole.

Cu toate că Velázquez s-a folosit de modele asemănătoare celor ale lui Spagnoletto, el și-a urmat totuși propria sa cale. În pofida obiceiului său, el dorea să-i subordoneze pe pustnici peisajului, pentru a avea astfel ocazia să se exprime la fel de convingător atît în privința ambianței cît și în ceea ce privește înfățișarea ori atitudinea lor; lucru pe care intenționa să-l realizeze cu ajutorul naturii în care a luat amploare asceza esenienilor și anahoreților, printr-un soi de acomodare a religiei la natura deșertului, o ambianță în care extravaganțele campionilor izolării să pară cît mai firești.

Tabloul ne înfățișează vizita pe care o face nonagenarul sfînt Anton, dintr-un prea înalt îndemn, colegului său Pavel, în vîrstă de 113 ani, pe care nu-l cunoscuse pînă atunci. „În fericita sărăcie a vieții sale pămîntene i-a fost dat să afle că undeva o ființă trăiește și mai desăvîrșit decît el. De la persecuțiile lui Dioclețian încoace, Pavel din Teba viețuia într-o peșteră; un palmier îi asigura umbra, hrana și îmbrăcămintea. Nouăzeci de ani trecuseră fără ca vreo ființă omenească să

mai știe ceva despre el ... tocmai cînd se pregătea de moarte l-a găsit și Anton". Dinaintea peșterii, în apropierea unui izvor, cei doi stau așezați pe niște blocuri de piatră. Întrevederea le este tocmai întreruptă de sosirea unui corb cu o pîine în cioc; de șaizeci de ani încoace o depunea zilnic sfîntului la picioare; de astă dată pîinea e dublă. Pasărea se trăgea din spița corbului lui Elias. Vîrsta mai înaintată precum și stigmatele vieții însingurate din deșert sînt dezvăluite de silueta scheletică a sfîntului Pavel; în schimb, sfîntul Anton, așa cum îl arată și veșmîntul, a rămas, în chip mai puțin fericit, în preajma civilizației. Brațele ostenite și mîinile împreunate pe care le înalță cu greu, precum și luciul din ochi exprimă gratitudine dar și foame; Anton îl privește plin de uimire. Velázquez a fost dintotdeauna maestrul atitudinilor firești care nu exprimă nici prea mult, dar nici prea puțin; acelea mai violente, poate chiar mai picturale în sensul realizărilor lui Michelangelo, ale personajelor din pînzele lui Spagnoletto ne apar convenționale alături de ale sale. Vestimentația însă nu e conformă cu tradiția. Pavel care poartă în tablou un fel de rasă albă încinsă cu o cordeluță avea trupul acoperit cu frunze de palmier (o știa și Don Quixote), iar Anton, înfățișat aici în mantie neagră și tunică cafenie, se învelea cu o rasă întunecată și cu o blană de oaie.

Velázquez a înșirat în planul median și pe fundal scene succesive, în genul acelora naive din evul mediu, din călătoria sfîntului Anton spre peștera sfîntă, precum și sfîrșitul preacuviosului tibeu. În a sa peregrinare el întîlnește tot felul de făpturi cu chip omenesc pe care lumea păgînă, în orbirea ei, le adorase altădată ca semizei. Pe un centaur, primul îi iese în cale, îl întreabă de drum: întîlnește apoi o făptură cu copite de țap, cioc de uliu și coarne, care se dă drept faun și îl roagă să-i păstorească semenii. Îl zărim apoi dinaintea peșterii cerînd încuviințarea să intre. Atunci cînd, în sfîrșit, unchiașul îndueplecat de rugile sale ieși din peșteră și îl recunosc

(Dumnezeu îi vestise sosirea lui Anton ca semn al morții apropiate), îl rugă să caute și să-i aducă mantia sfîntului Atanasie, nu că avea nevoie de ea ci ca să-i cruțe durerea de a-l vedea murind. Atunci cînd Antonie se întoarse cu mantia îl găsi în genunchi, parcă rugîndu-se; dar sfîntul era adormit întru Domnul. Anton îl îmbrăcă cu mantia și îi cîntă din psalmi, în vreme ce doi lei evlavioși îi săpau groapa, cu binecuvîntarea sa.

Legendele patriarhilor tagmei călugărești precum și cele ale profeților, înaintașii lor, au dat dintotdeauna prilej artiștilor să înfățișeze tot felul de peisaje. Prin alegerea acestor sălașuri uitate de lume, călugării nu erau cumva, încă de acum un mileniu, precursorii romantismului laic?

Dar nu toate meleagurile se potrivesc scenelor cu sihaștri. Respectiva Vizită pictată în gen olandez poate fi văzută la S. Pietro din Gent: tabloul are drept peisaj o pădure luxuriantă, un rîu și o luncă îmbelșugată în zare, castele și turnuri ba chiar și un orășel medieval; la ce mai era nevoie aici și de corb! Într-un tablou de la Ermitaj, cu toate că bucatele sînt vegetariene, apar întinse pe verdeață tot soiul de bunătăți. Chiar și codrii solemni, dominați de fiorul singurătății, ai unui Ruisdael, nu se potrivesc acestui subiect: le lipsește poezia și orizontul infinit al pustiului.

Numai viroagele pierdute prin munții lipsiți de vegetație ai sudului, acolo unde omul, cu toată civilizația lui, este din nou dominat de natură, numai ele sînt în stare să creeze ambianța necesară unor legende despre pionierii însingurării. În acest fel a pictat Gaspard Dughet povestea lui Elias și a Eliei din biserica S. Martino ai Monti din Roma. Ne întîmpină aici duhul munților din ținutul sabinilor, al cărui limbaj l-au priceput vizionarii; acolo li s-a dezlegat mintea și au prins sensul prorocirilor pentru a se ivi apoi dinaintea regilor și noroadelor. Peste aceste văi, peste piscurile înalte ori peste tăcutele și paludicele lunci se așterne o sfîntă pace, unde natura și-a îmbrăcat iarăși haina ei divină, și de unde lipsesc

schemele romantice a căror dispariţie o deplîngea cu melancolie Schiller.

Mai înrudite cu Thebaida şi mai sălbatice sînt acele *despoblados* ale Castiliei şi Estremadurei. În tablou vedem o vale îngustă pe care un fir de apă a preschimbat-o într-o oază; crestele înalte ale Sierrei apără locul de lumea din afară. Valea înverzită, cu povîrnişurile ei pline de tufe şi ierburi aromatice, duce către o strîmtoare străjuită şi umbrită la rîndul ei de stînci calcaroase, aidoma unor chei prin care intrăm din lumea însorită de afară, în inaccesibila cetate a renunţării, unde altă cale decît cea a mîntuirii nu se află. Masa de stînci, asemenea unui zid ciclopic, ascunde două treimi din peisaj. Aici se afla peştera pustnicului; datorită umezelii, peretele stîncos este învelit de o pojghiţă verzuie. Pictorul dorea, de dragul firescului, să folosească privelişti dintr-o regiune binecunoscută lui. În nesfîrşiţii pereţi stîncoşi ai văii, pe unde trecuse adesea călare atunci cînd pornea din pădurile de la Balsain spre Segovia, se află uneori asemenea straturi calcaroase spălate de apă şi transformate în peşteri. Ei împrejmuiesc valea înfloritoare a rîului Eresma, în care se varsă rîuleţul Clamores. Se pare că într-o astfel de peşteră s-a retras şi a murit S. Fruto, patronul oraşului Segovia, după ce a împărţit săracilor întreg avutul său; tot aici s-au adăpostit în vremea stăpînirii maure şi creştinii mozarabi. Palmierul ale cărui foi le folosea Pavel pentru îmbrăcăminte şi care trebuia să ţină de fapt umbră celor doi moşnegi, este zugrăvit doar în chip de simbol în colţul de sus al tabloului. În locul lui găsim un arin zvelt cu trunchiul cuprins de plante agăţătoare, iar în juru-i tufe de mure, aşa cum putem vedea asemenea copaci la marginea potecilor din nordul Spaniei. Un cer înalt, străbătut de norişori, se boltește deasupra, de unde soarele revarsă raze fierbinţi. Un cer care, aidoma celui din deşert, reducînd contururile din jur, sădeşte în sufletul omului sentimentul nemărginirii. Acest firmament uriaş este acela care conferă relaţiilor spaţiale din tablou un specific anume.

Scanned with OKEN Scanner

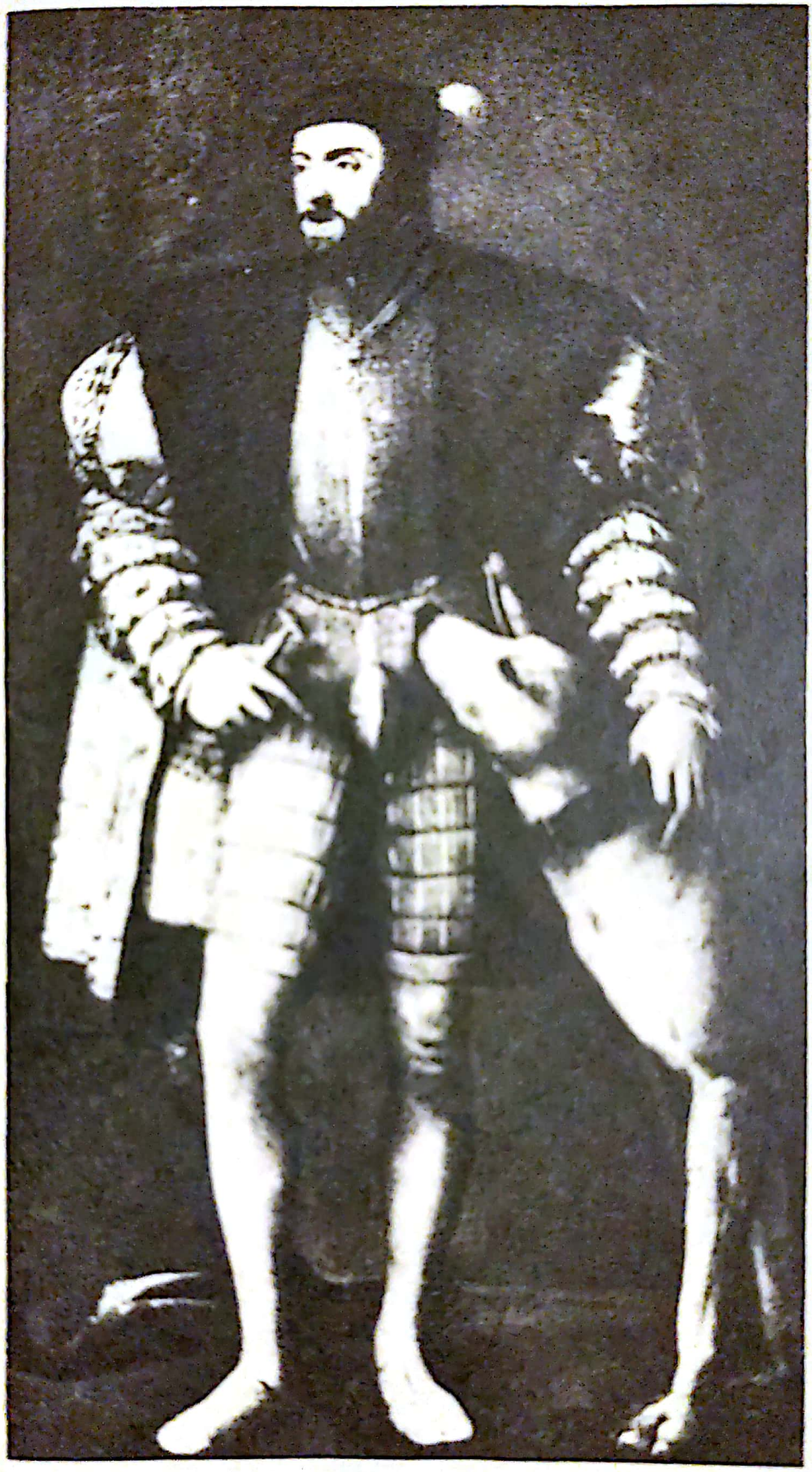
TIȚIAN
Carol al V-lea
(Portret ecvestru în armură, 1548)
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

ANTONIS MOR
Maximilian al II-lea
Madrid,
Muzeul Prado.

TIȚIAN
Filip al II-lea
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner



TIȚIAN
Carol al V-lea.
Madrid, Muzeul Prado

Scanned with OKEN Scanner

RUBENS
Filip al II-lea
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

RUBENS
Filip al IV-lea
Leningrad, Ermitaj.

Scanned with OKEN Scanner

RUBENS
Isabela a Spaniei
Viena, Kunsthistorisches Museum.

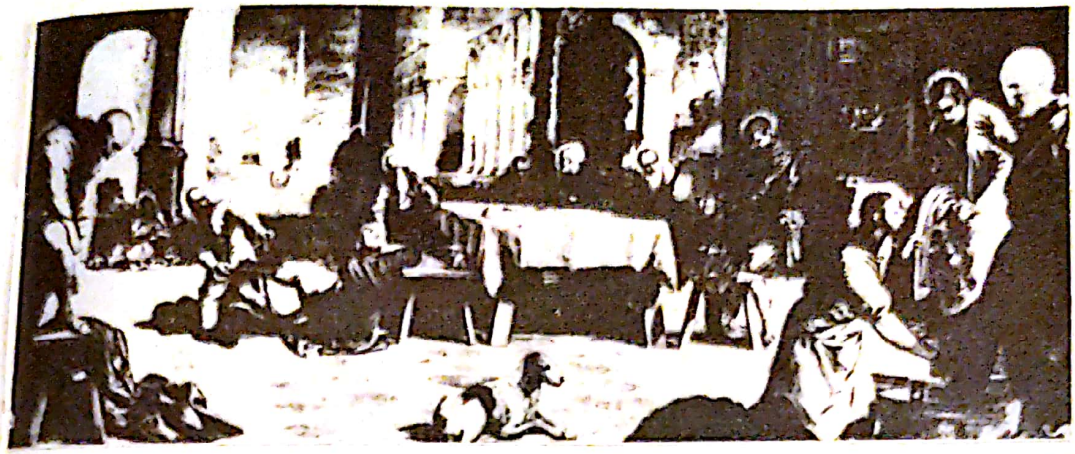
Scanned with OKEN Scanner

RUBENS
Cardinalul infante Ferdinand
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

TINTORETTO
Portretul dogelui Mocenigo.
Veneția, Academie.

Scanned with OKEN Scanner



TINTORETTO
Spălarea picioarelor.
Madrid, Escorial.

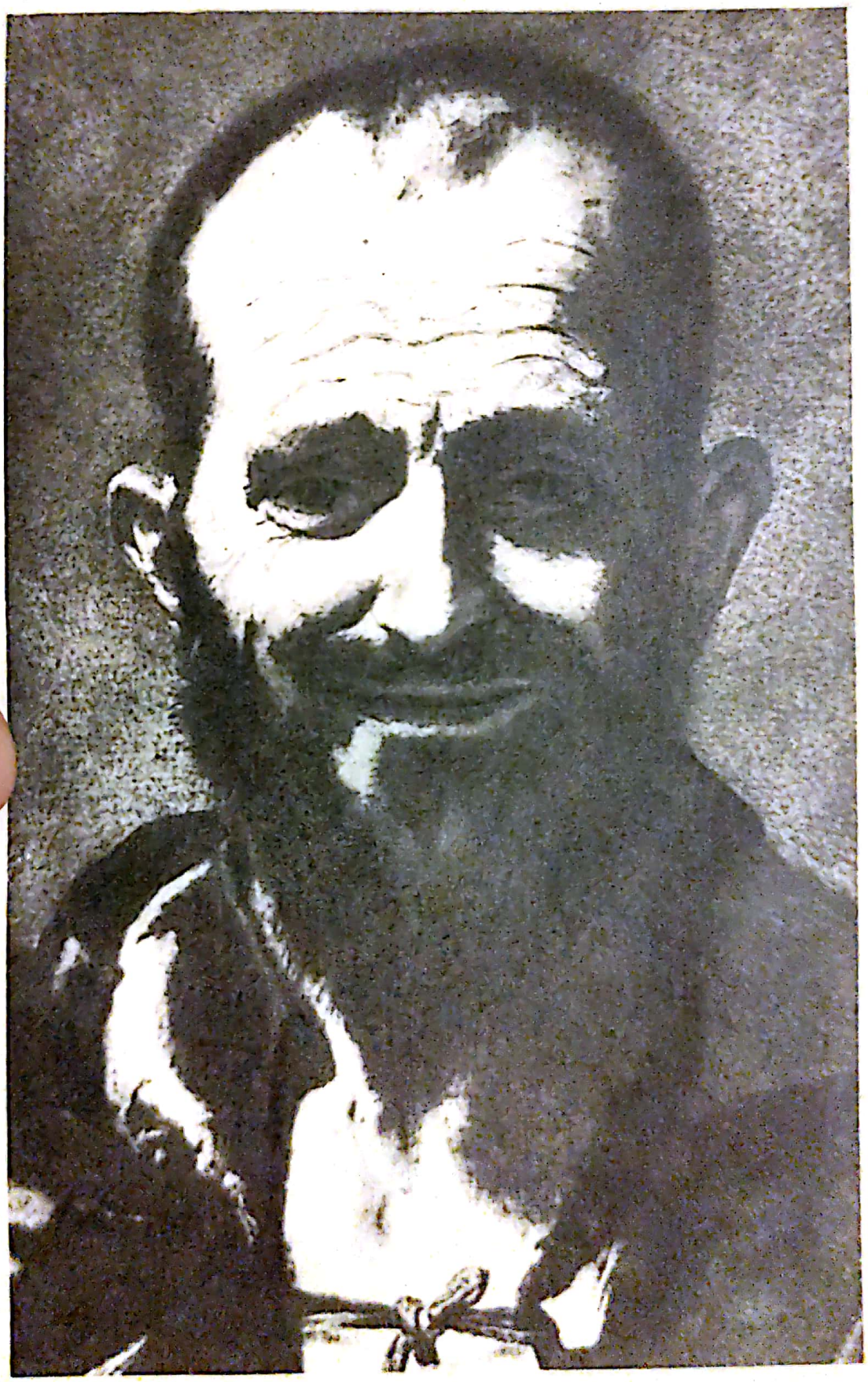
TINTORETTO
Spălarea picioarelor.
Londra, National Gallery

Scanned with OKEN Scanner

TINTORETTO
Spălarea picioarelor.
(detalii).

Scanned with OKEN Scanner

RIBERA
Arhimede (detaliu).
Madrid, Muzeul Prado.



Scanned with OKEN Scanner

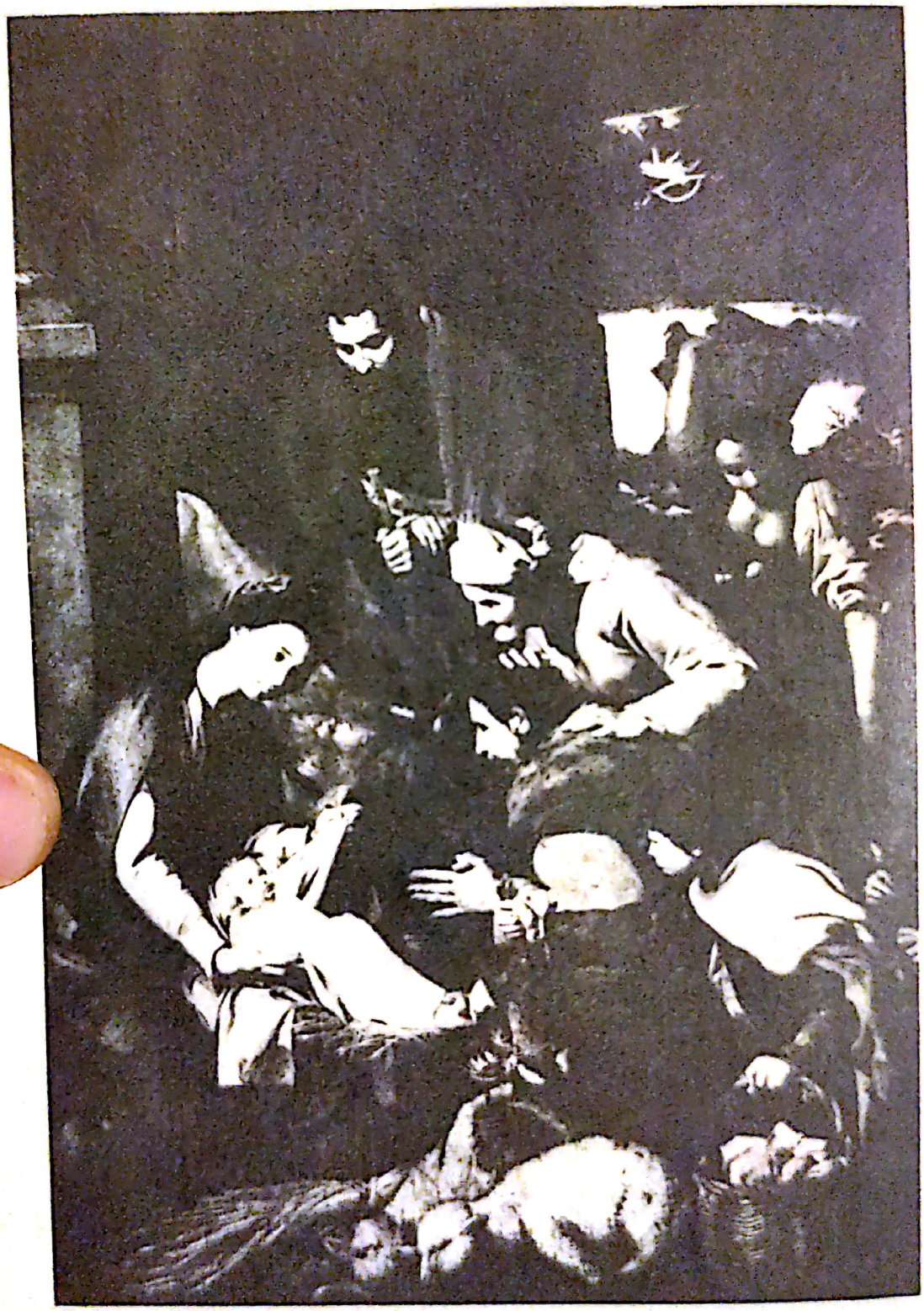
RIBERA
Sfintul Sebastian.
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

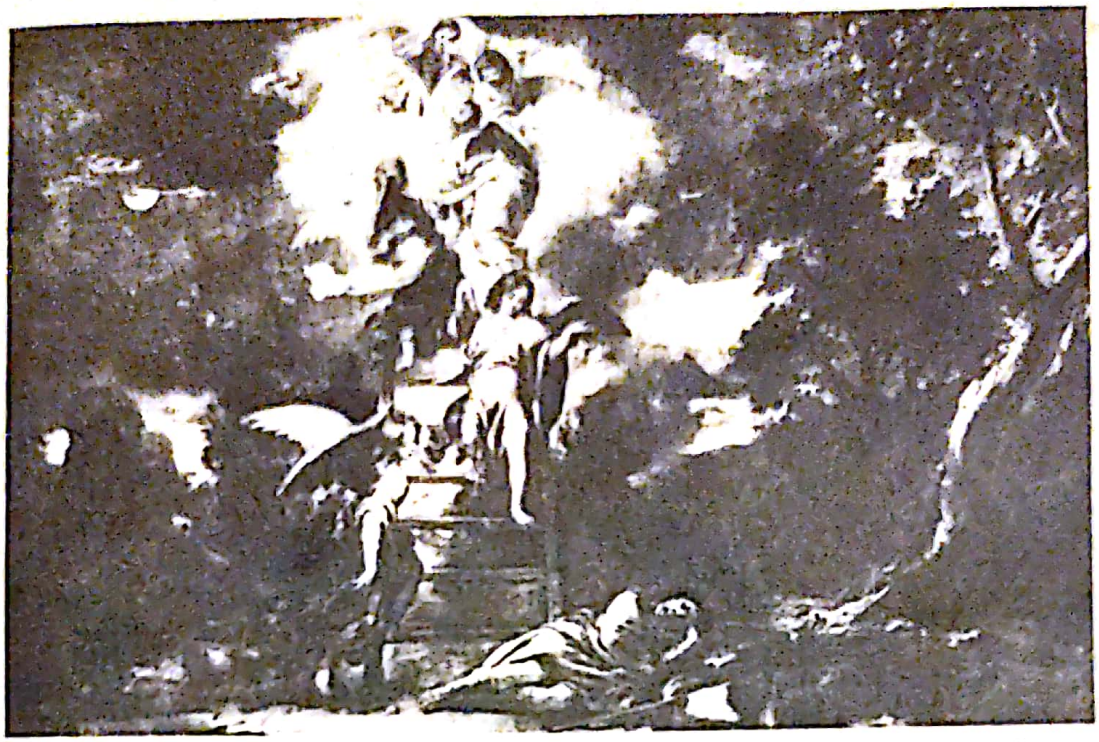
RIBERA
Băiatul cu piciorul strimb.
Paris, Luvru.

Scanned with OKEN Scanner

PABLO LEGOTE (?)
Adorația păstorilor.
(Această pictură a fost atribuită lui Zurbarán, Pedro Orrente, dar și lui Velázquez).
Londra, National Gallery.



Scanned with OKEN Scanner



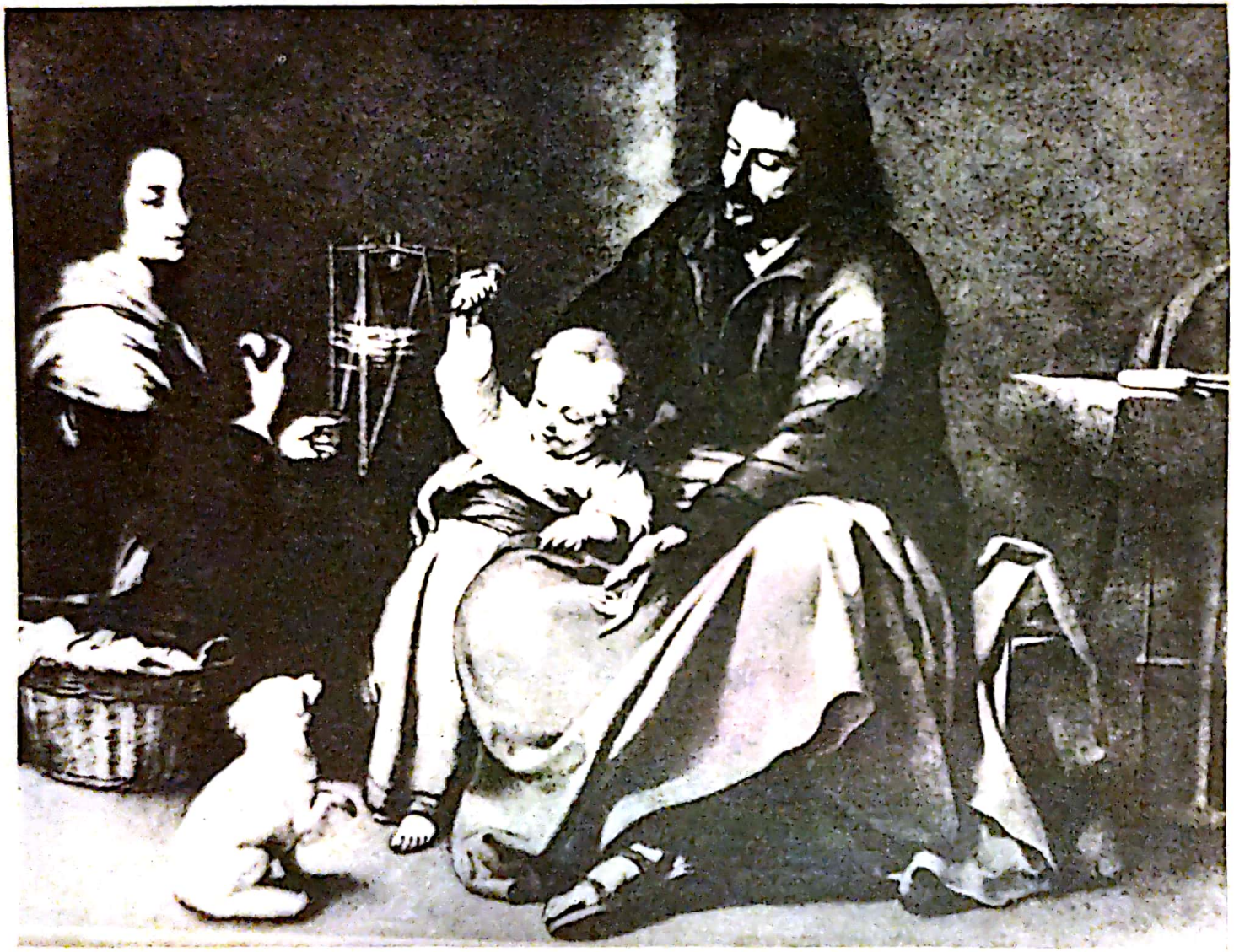
MURILLO
Visul lui Jacob.
Leningrad, Ermitaj.

RIBERA
Visul lui Jacob.
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

MURILLO
Isac
il binecuvintează
pe Jacob.
Leningrad, Ermitaj.

Scanned with OKEN Scanner



MURILLO
Sfinta familie cu păsărica.
(La Sagrada Familia del pajarito),
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

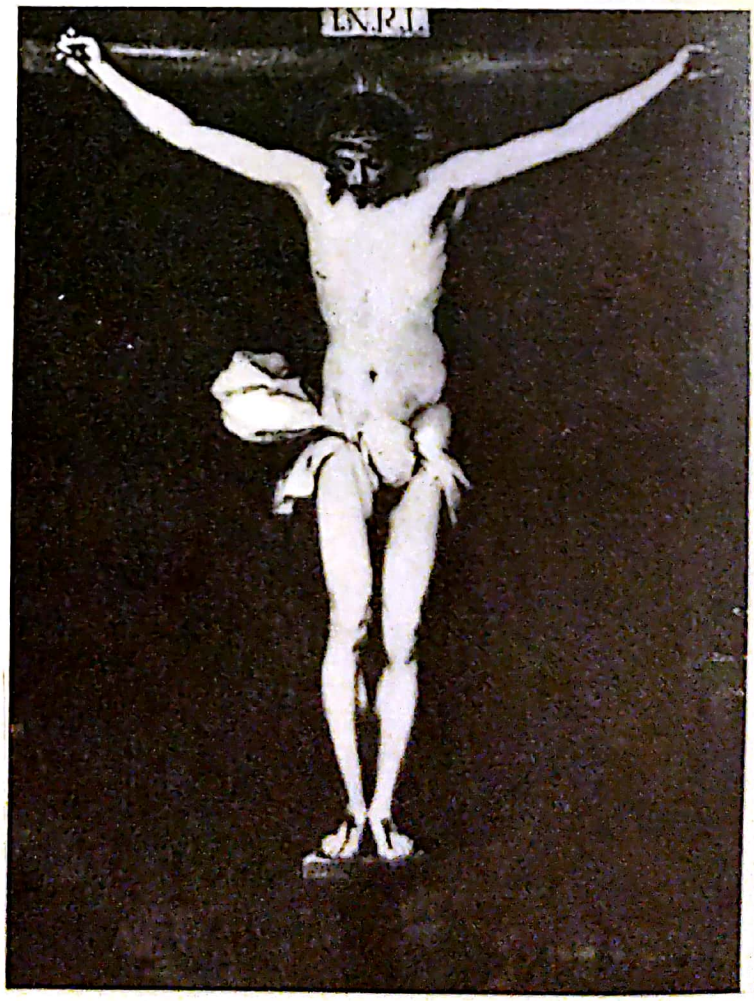
MURILLO
Fete la fereastră.
(Las Gallegas). Filadelfia, Colecția Widener.

Scanned with OKEN Scanner

MURILLO
Tinărul băutor.
Londra, National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

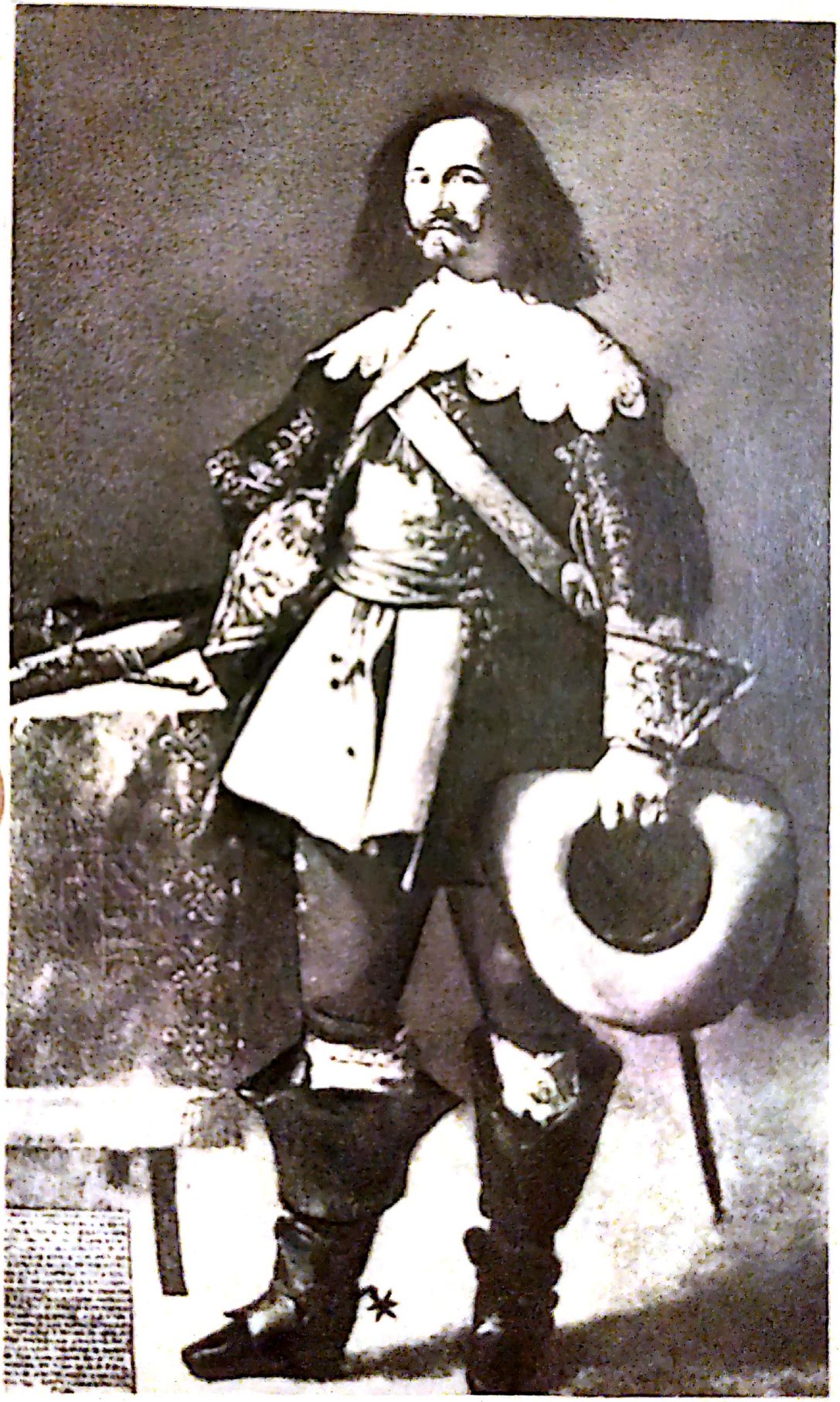
JUAN MARTINEZ MONTAÑEZ
Crucifix.
Sevilla,
Sacristia catedralei.



ALONSO CANO
Crucifix.
Madrid.
Academia
de San Fernando.

Scanned with OKEN Scanner

JUAN BAUTISTA DEL MAZO sau JUAN RIZI
Portretul lui Don Tiburcio Redin.
Madrid. Muzeul Prado.



Scanned with OKEN Scanner

MURILLO
Portretul lui Don Andrés de Andrady y Col.
Londra, lord Northbrook.

Scanned with OKEN Scanner

MURILLO
Portretul lui Don Andrés de Andrady y Col.
Detaliu

JUAN BAUTISTA del MAZO sau JUAN RIZI
Portretul lui Don Tiburcio Redin
Detaliu

Scanned with OKEN Scanner

JACQUES CALLOT
Asediul oraşului Breda.
Gravură.

Scanned with OKEN Scanner

RUBENS
Portretul generalului Spinola.
Braunschweig, Gemäldegalerie.

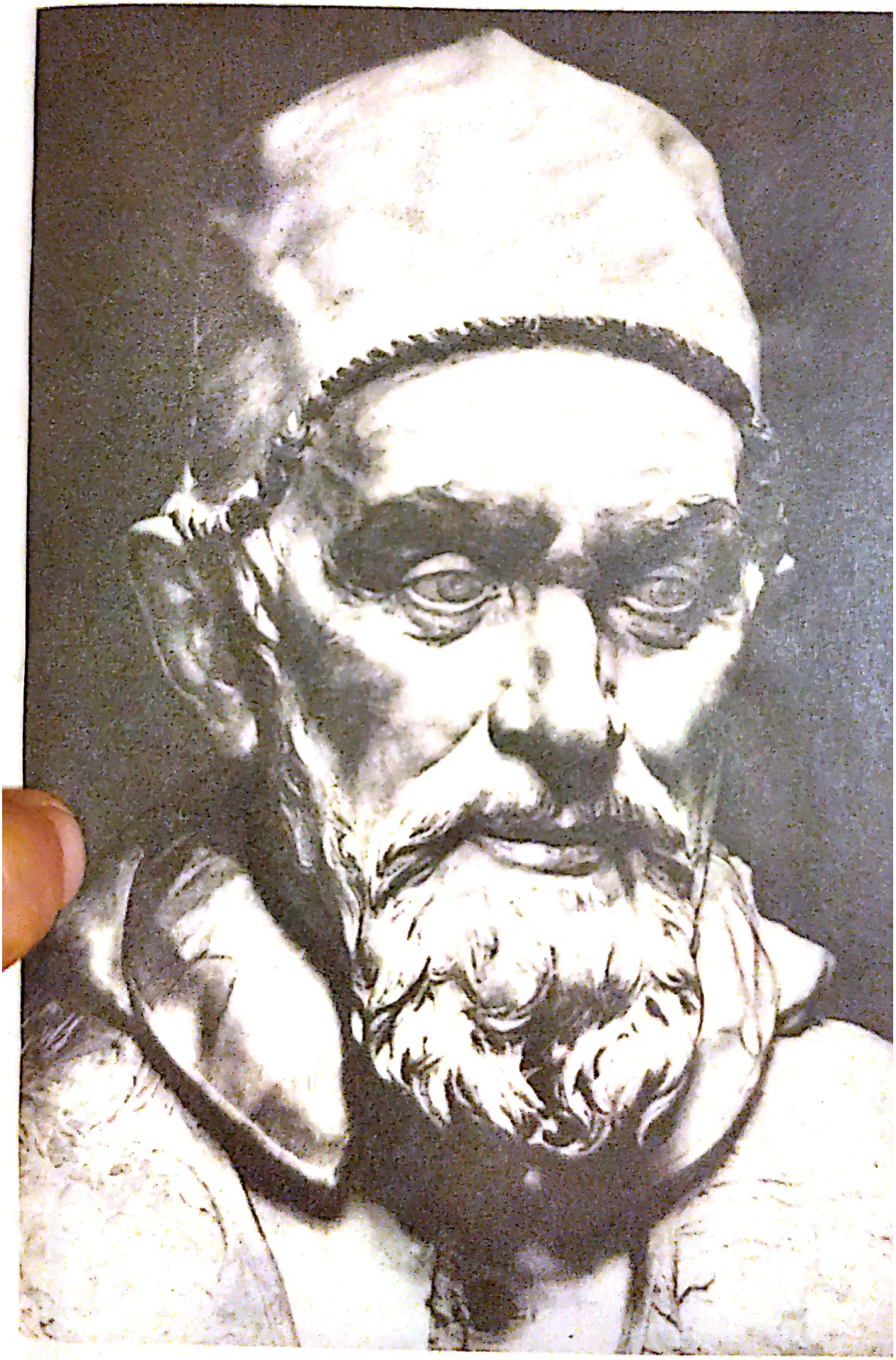
Scanned with OKEN Scanner

RUBENS
Întîlnirea cardinalului-infante Ferdinand cu regele Ungariei.
Viena,
Kunsthistorisches
Museum.

ANTON VAN DYCK
Portretul marchizei Spinola.
Berlin,
Kaiser-Friedrich-
Museum.

Scanned with OKEN Scanner

LORENZO BERNINI
Papa Inocențiu al X-lea
Marmură. Roma, Palazzo Doria.



Scanned with OKEN Scanner

ALESSANDRO ALGARDI
Papa Inocențiu al X-lea
Bronz. Roma, Palatul conservatorilor.

Scanned with OKEN Scanner

CARLO MARATTA
Portretul papei Clement al IX-lea
Leningrad, Ermitaj.

Scanned with OKEN Scanner

ANTONIS MOR
Portretul ducelui Ferdinand de Alba
New York, Hi...

Scanned with OKEN Scanner

JUAN BAUTISTA DEL MAZO
Regina Maria-Ana
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

CLAUDIO COELLO
Regele Carol al II-lea
Madrid, Muzeul Prado.

LUCA GIORDANO (?)
Logodna
(Atribuit
mai inainte
lui Velázquez).
Londra,
National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

PIETRO BELLOTTI (?)
Cerşetorul cu glob
(Atribuit mai înainte lui Velázquez).
Richmond, Colecţia Cook.

Scanned with OKEN Scanner

JUAN BAUTISTA DEL MAZO
Copil in port de membru al capitlului
(Atribuit mai înainte lui Velázquez).
Viena, Galeria Harrach.

Scanned with OKEN Scanner

KARL SCRETA (?)
Portretul unui tînăr
(Atribuit mai înainte lui Velázquez).
Viena, Galeria Harrach.

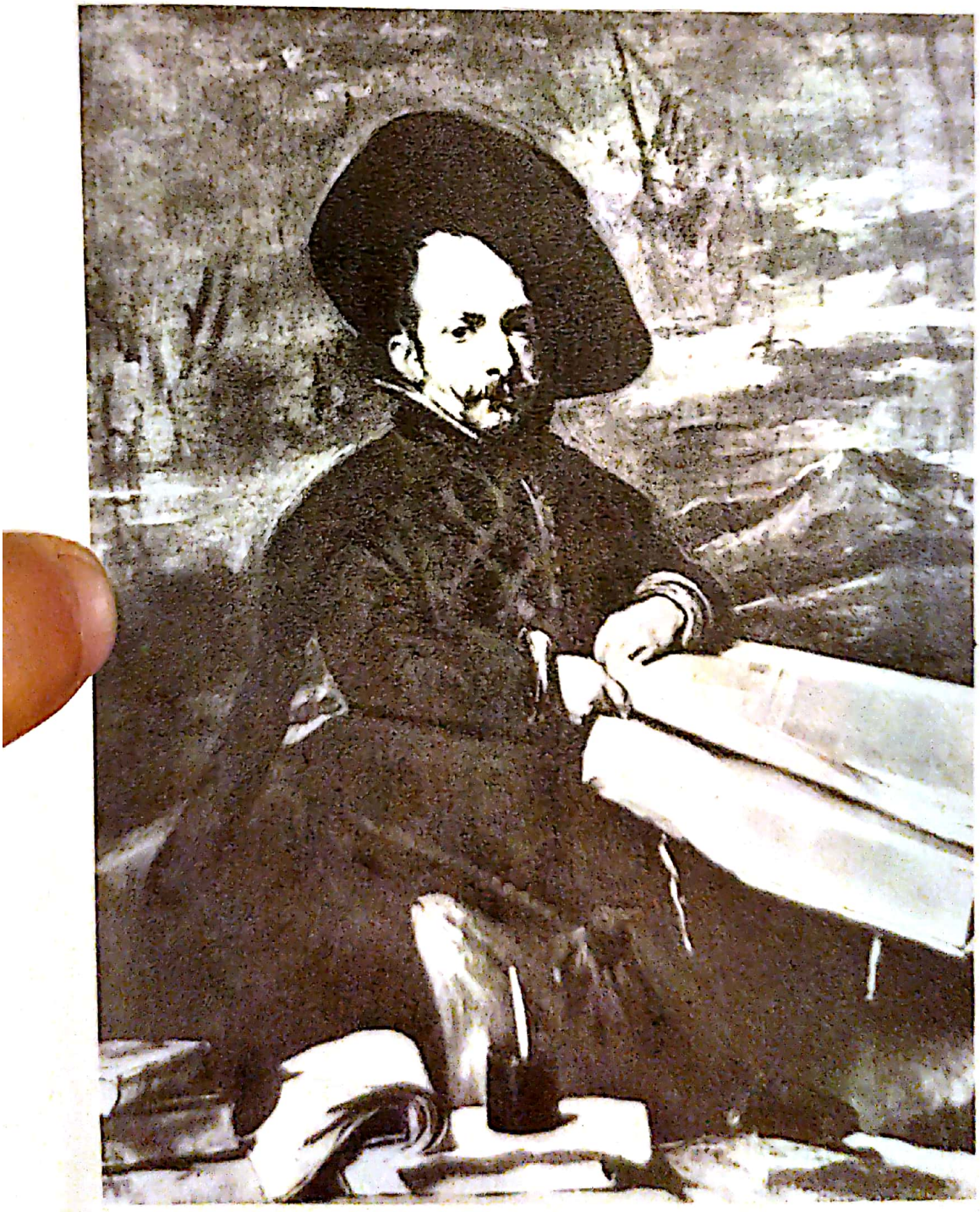
Scanned with OKEN Scanner

CARAVAGGIO (?)
Băiatul care ride
(Atribuit mai înainte lui Velázquez).
Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

PICTURILE LUI VELÁZQUEZ

Pitic de Curte (El Primo)
Circa 1644. Madrid, Muzeul Prado.



Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
(Portret de la Fraga).
1644. New York, Colectia Frick.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
(portret de la Fraga).
1644, Londra, Dulwich-Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

Cardinalul Borja
Circa 1645. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstltut.

Scanned with OKEN Scanner

Cardinalul Pamphili
Circa 1645. New York, Hispanic Society.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Maria Tereza
Circa 1645. New York, Colecţia Piermont Morgan.

Scanned with OKEN Scanner

Portertul unei letițe
Circa 1645.
New York,
Hispanic Society.

Juan de Pareja
1649. Los Angeles.
Colecția
Archer M.
Huntington.

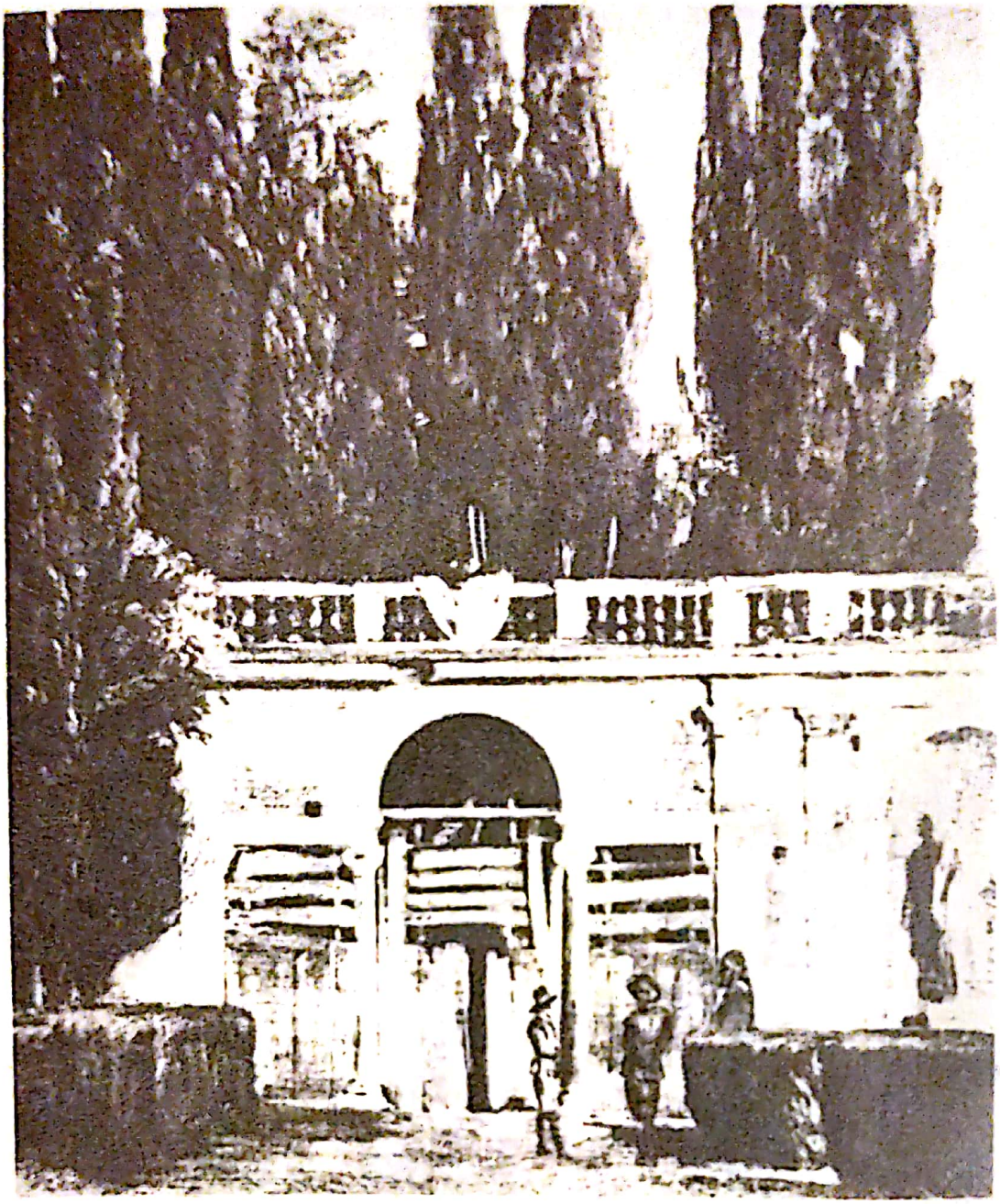
Scanned with OKEN Scanner

Papa Inocențiu X
1650. Leningrad,
Ermitaj.

Papa Inocențiu X
1650. Roma,
Palazzo Doria.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Din Villa Medici, la Roma
1650. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Din Villa Medici, la Roma
1650. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Calle de la Reina, la Aranjuez
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Fîntîna tritonilor, la Aranjuez
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

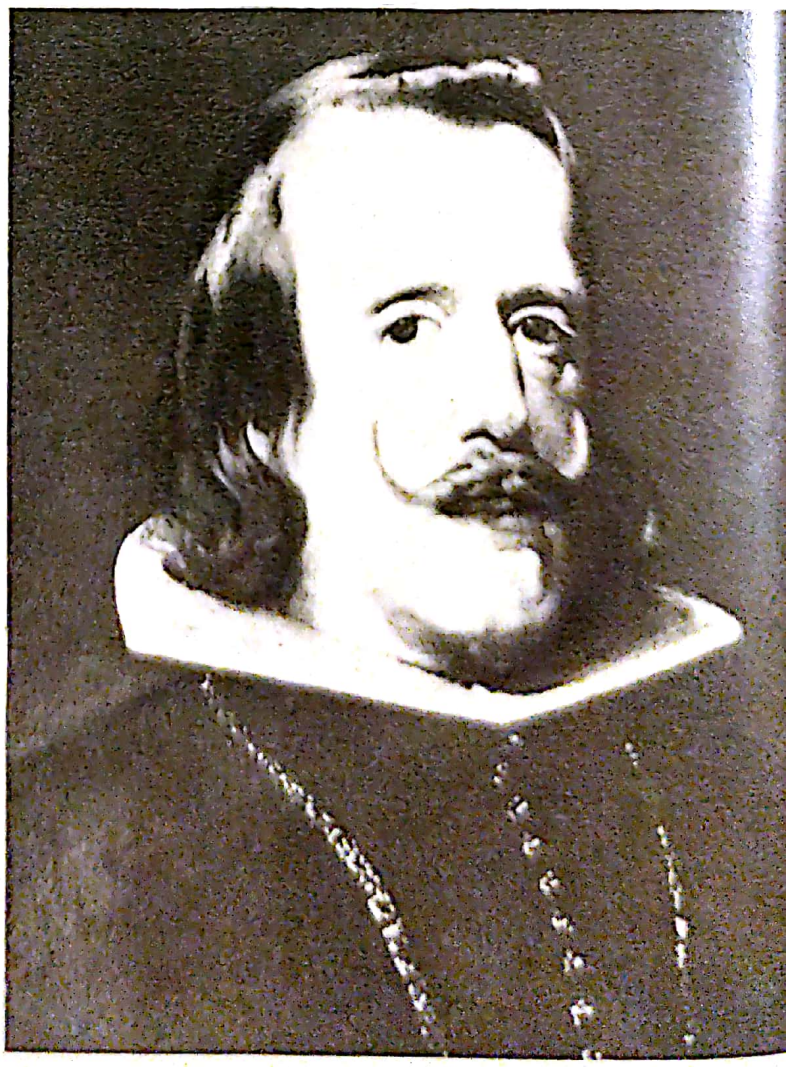
Infanta Maria Tereza
Circa 1652. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Maria Tereza
1652. Paris, Luvru.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
Circa 1655.
Madrid,
Muzeul Prado.



Filip al IV-lea
Circa 1655. Viena,
Kunsthistorisches
Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
Circa 1655. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Maria Ana, a doua soție
a lui Filip al IV-lea
Circa 1655. Madrid, Muzeul Prado.

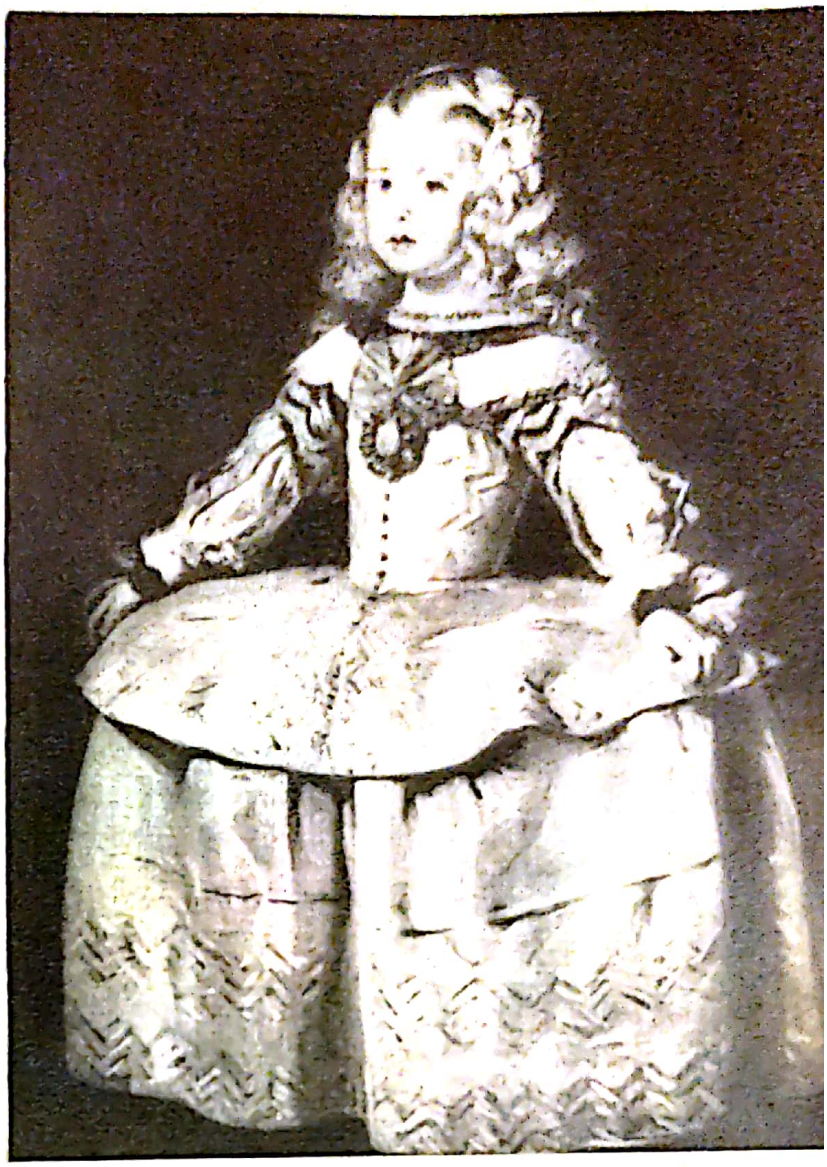
Scanned with OKEN Scanner

Infanta Margarita
Circa 1653. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Margarita
Circa 1654. Paris, Luvru.

Scanned with OKEN Scanner



Infanta Margarita
Circa 1656 Viena, Kunsthistorisches Museum.

Infanta Margarita
Circa 1656.
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut

Scanned with OKEN Scanner

Familia lui Filip al IV-lea (Meninele)
1656. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

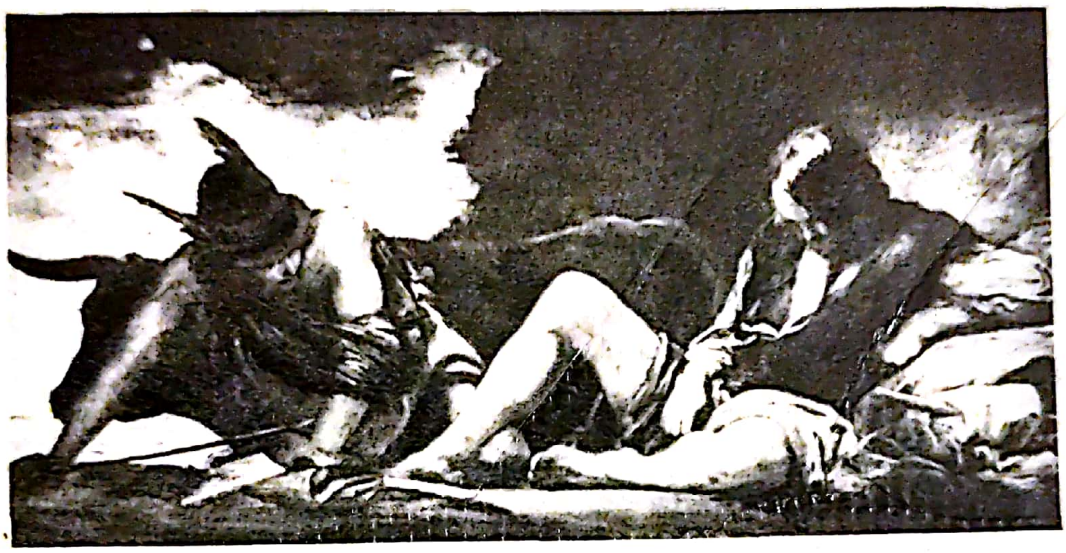
Infanta Margarita și o domnișoară de curte (detaliu din Meninele).

Scanned with OKEN Scanner

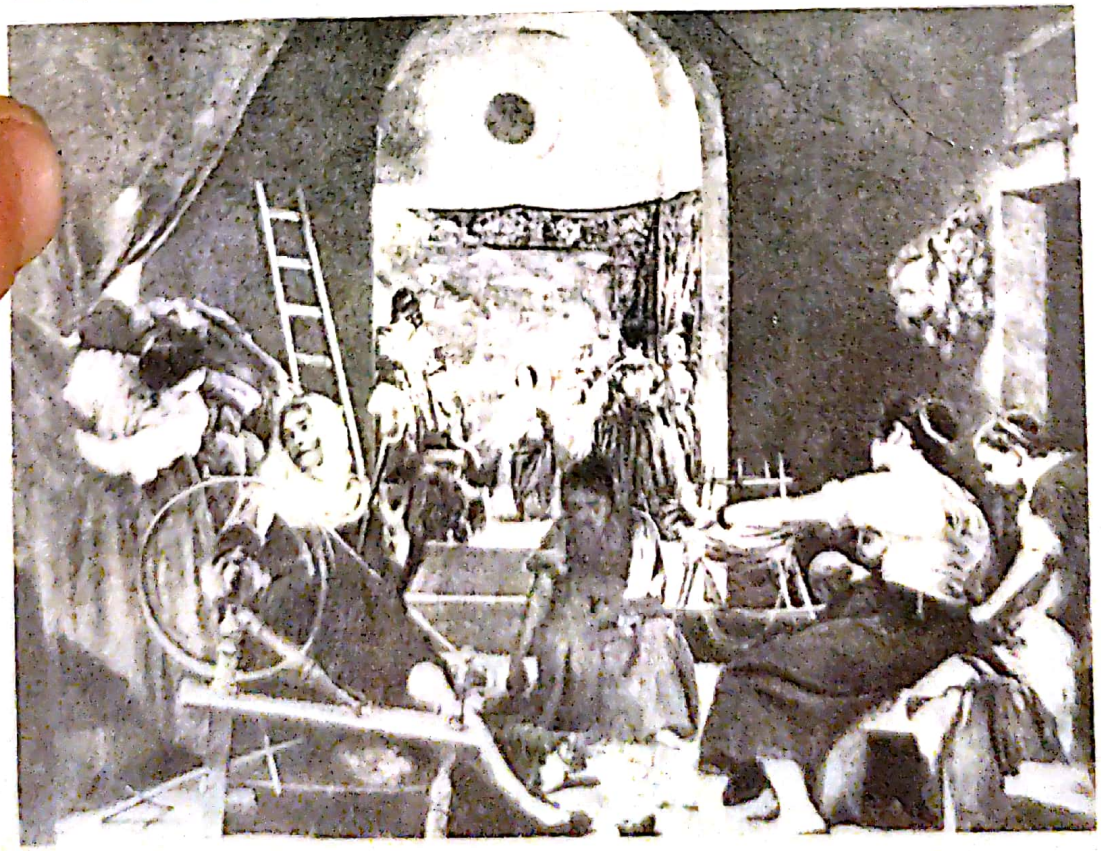
Grup
(detaliu din *Meninele*).

Scanned with OKEN Scanner

Mercur și Argus
Circa 1657. Madrid, Muzeul Prado.



Țesătoarele de covoare (Las Hilanderas)
Circa 1657. Madrid, Muzeul Prado.



Scanned with OKEN Scanner

Două lucrătoare
(detaliu din *Las Hilanderas*).

Scanned with OKEN Scanner

Idiotul de la Goria
Circa 1657. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Copilul de la Vallecas
Circa 1657. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

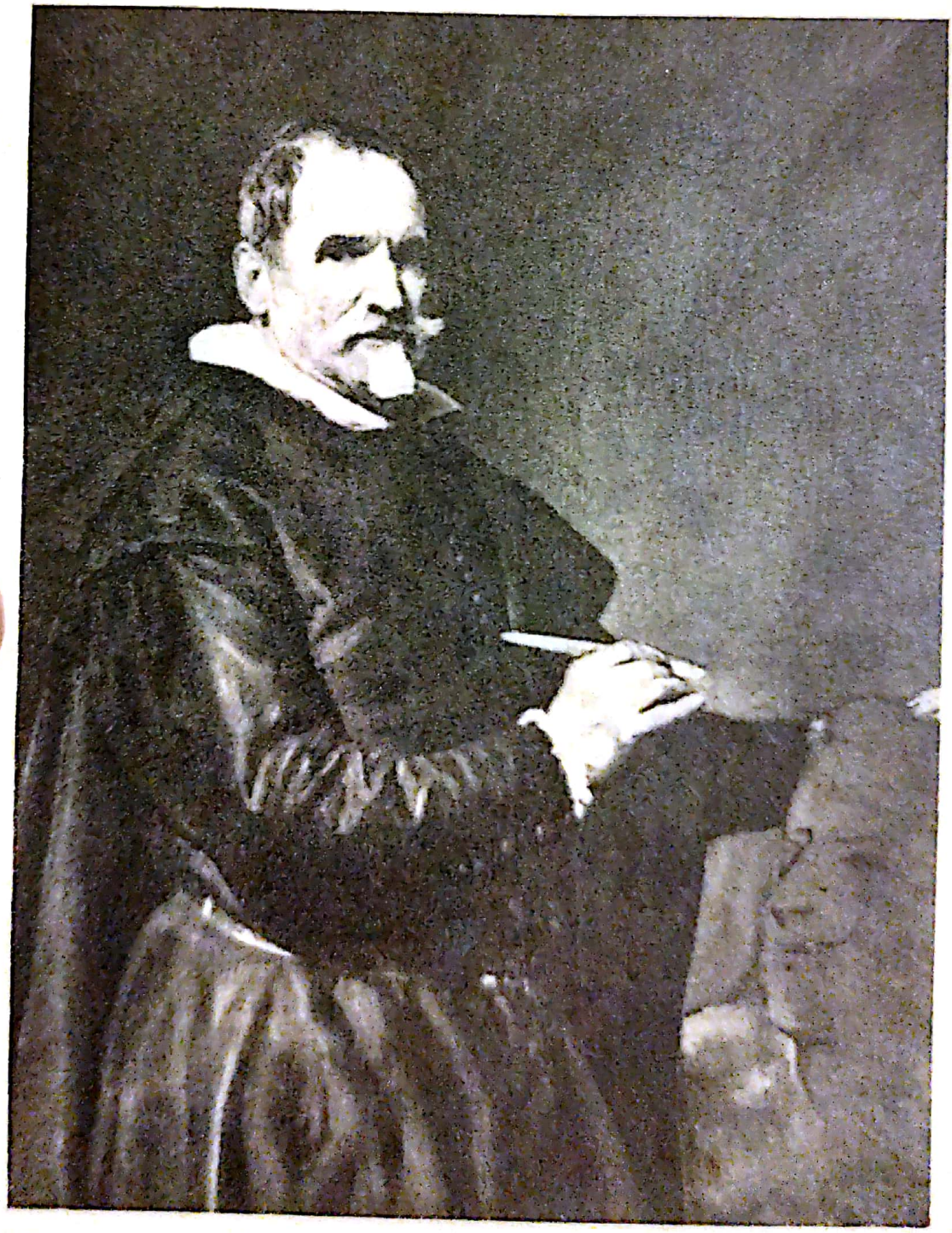
Bufon („Don Juan d'Austria")
Circa 1658. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Sculptorul Alonso Cano
(detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

Sculptorul Alonso Cano
Circa 1658. Madrid, Muzeul Prado.



Scanned with OKEN Scanner

Portretul unui necunoscut
Circa 1658. Dresda, Gemäldegalerie.

Scanned with OKEN Scanner

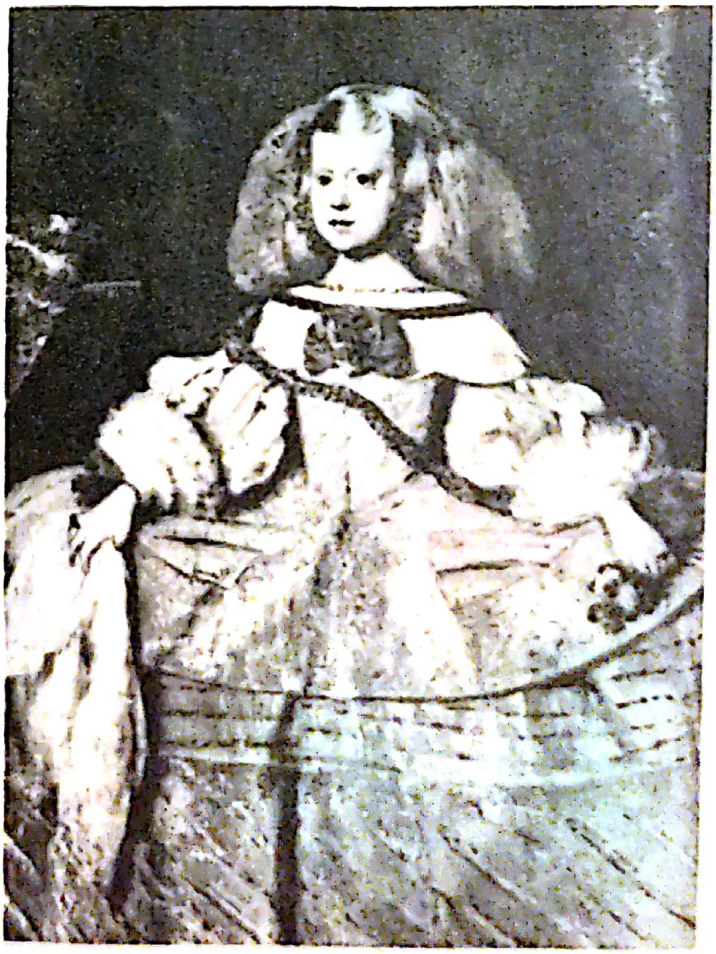
Infantele Filip Prosper
Circa 1659. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Margarita
Circa 1659. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Margarita Circa 1660. Madrid, Muzeul Prado.



Infanta Margarita Circa 1660. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Egumenul Anton și pustnicul Paul
Circa 1660. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

VELÁZQUEZ
TABLOURI DE ATELIER
ȘI ATRIBUIRI

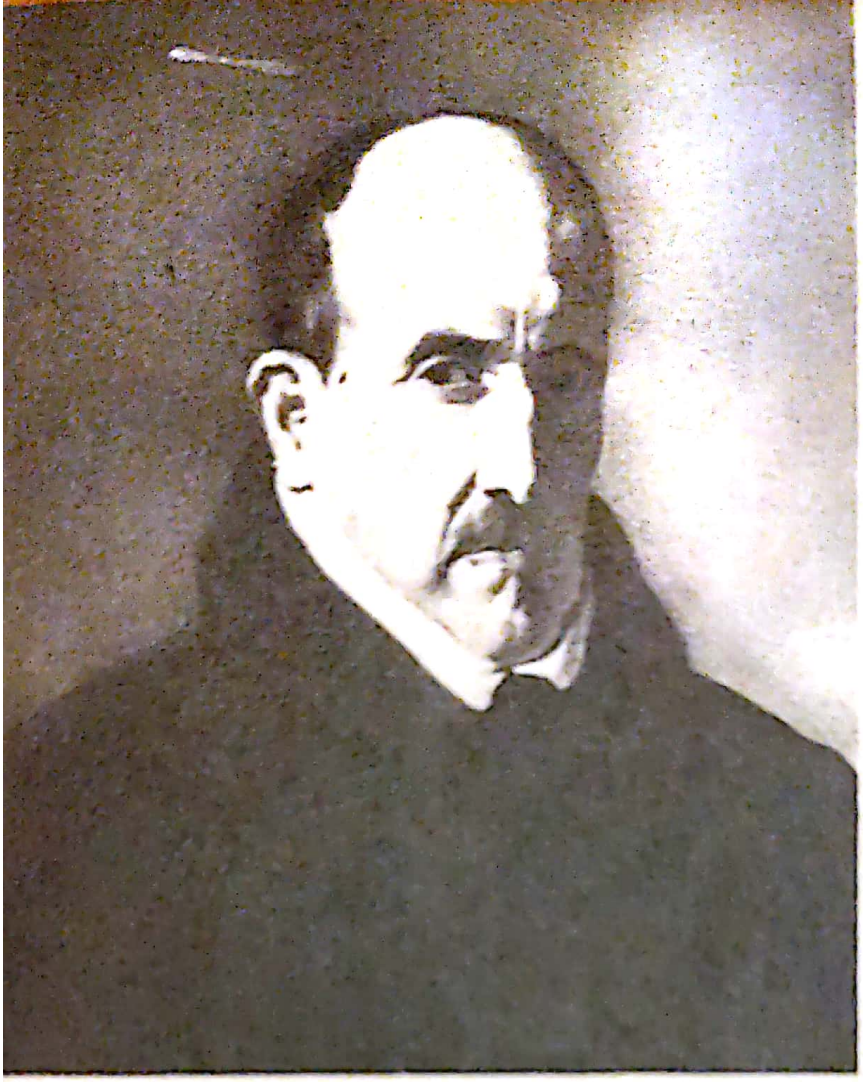
Culegătorul de struguri
Boston. Colecția Francis Bartlett.

Bătrîna vînzătoare de fructe
New York, Colectia Victor G. Fischer.

Scanned with OKEN Scanner

Sfintul Ion,
Boston,
Colecţia Danielson.

Scanned with OKEN Scanner



Poetul
Luis de Góngora
Boston.
Museum of
Fine Arts.

Isabela
de Bourbon,
prima soție
a lui Filip al IV-lea
Circa 1625.
Madrid.
Richard Traumann.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
Londra,
Colecția Huth.

Isabela
de Bourbon
Londra,
Colecția Huth.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
1632. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

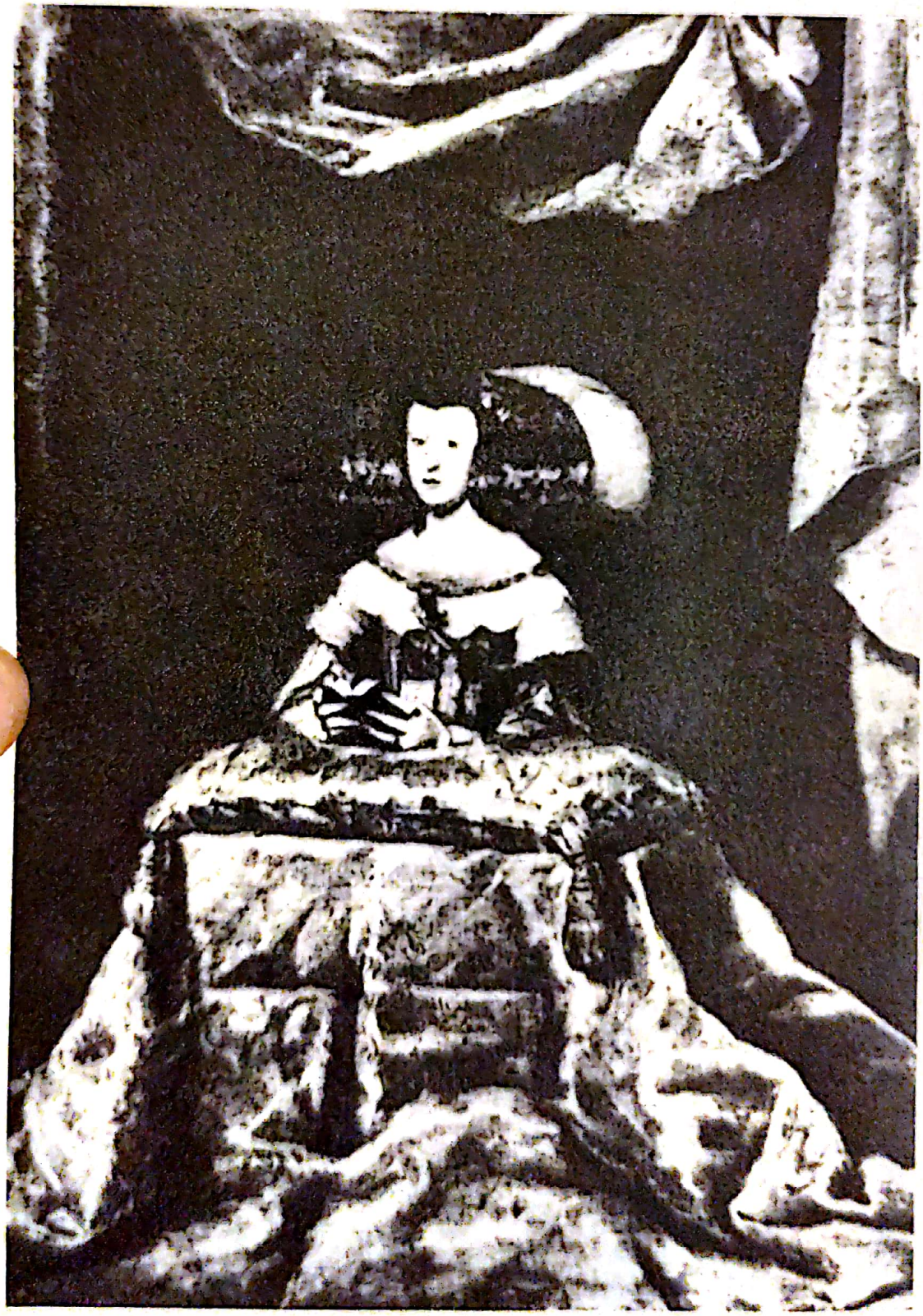
Isabela de Bourbon
Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea la rugăciune
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Regina Maria Ana la rugăciune
Madrid, Muzeul Prado.



Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
Cincinati,
Art Museum,
Ohio, S.U.A.

Filip al IV-lea
Londra,
National Gallery.

Filip al IV-lea
Pinacoteca
din Torino.

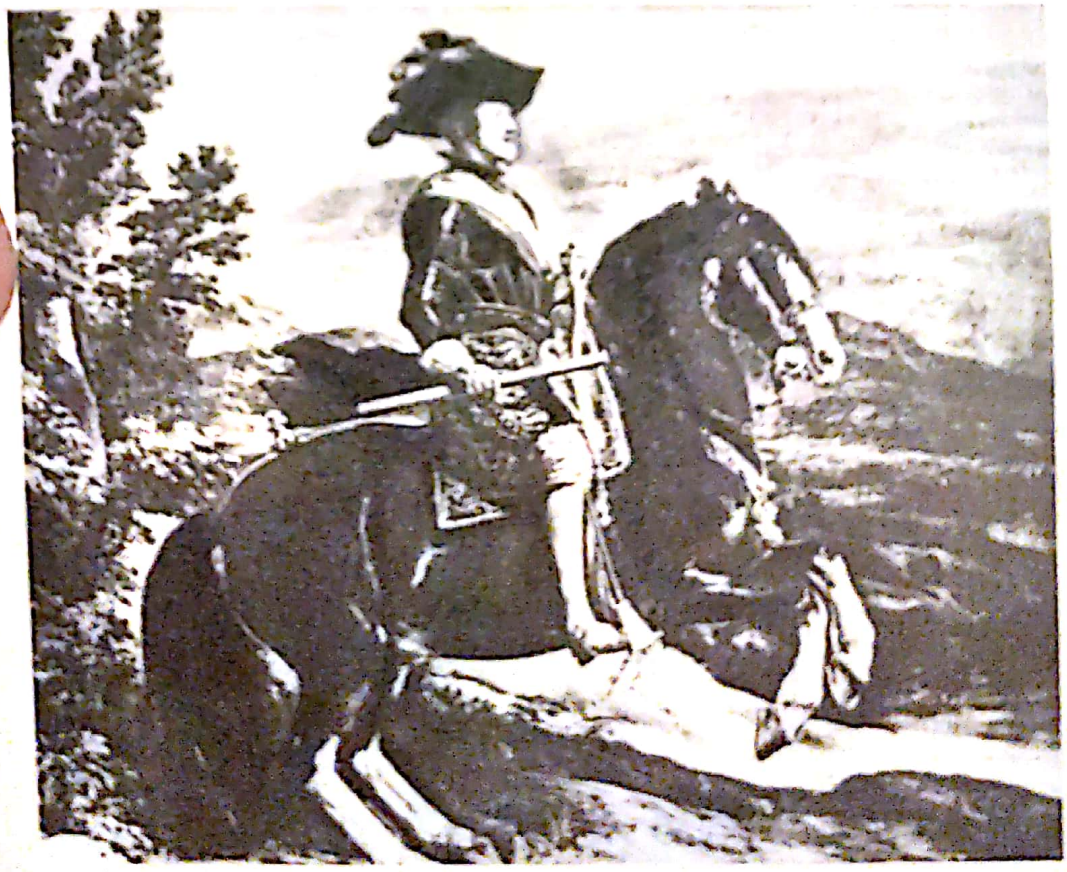
Scanned with OKEN Scanner

Olivares
Circa 1638. Dresda,
Gemäldegalerie.

Scanned with OKEN Scanner

Olivares
Leningrad
Ermitaj

Filip al IV-lea
Florența,
Galeria Pitti.



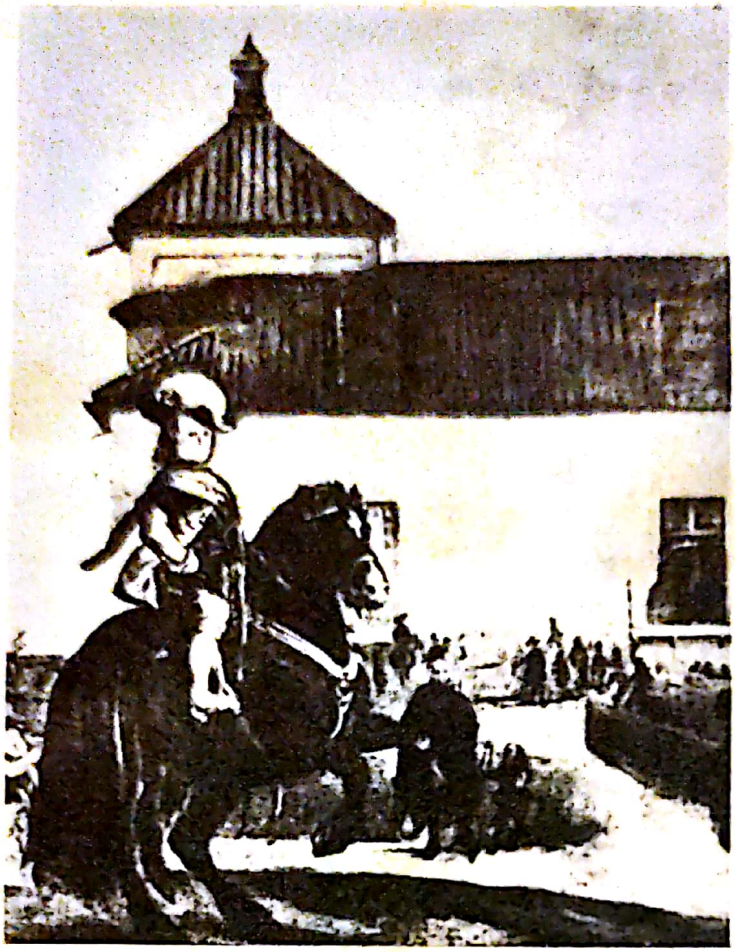
Scanned with OKEN Scanner

Filip al III-lea
Circa 1635.
Madrid,
Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Margareta, soția lui Filip al III-lea
Circa 1635.
Madrid, Muzeul Prado

Scanned with OKEN Scanner



Prințul Baltazar Carlos în școala de călărie Londra, Wallace-Collection.

Prințul Baltazar Carlos în școala de călărie Londra, Ducele de Westminster.

Scanned with OKEN Scanner

Prințul Baltazar Carlos
Circa 1639. Haga, Mauritshuis.

Scanned with OKEN Scanner

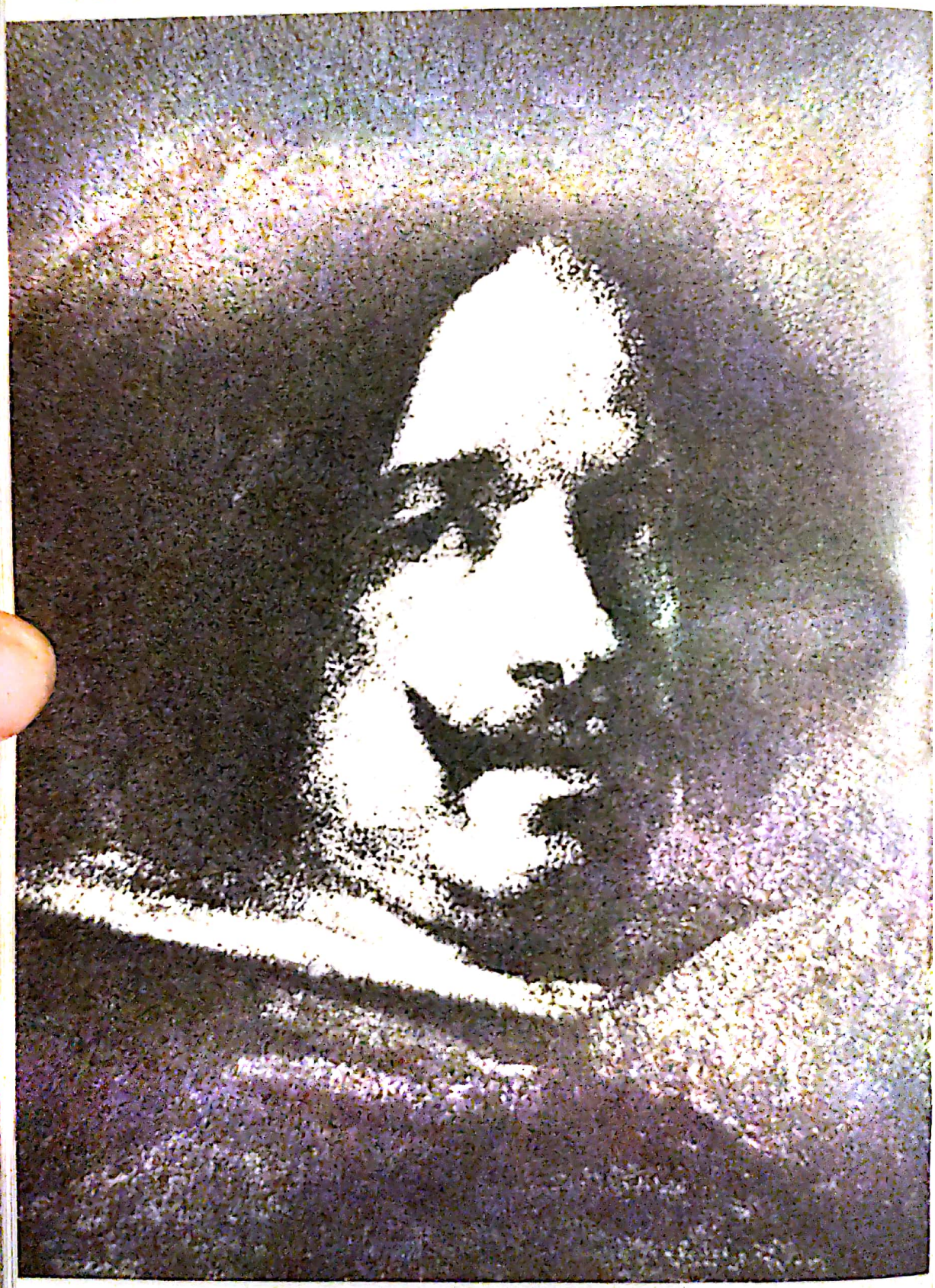
Infanta Maria Tereza
Circa 1652. New York, Colecția Lehmann.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Maria Tereza
Circa 1652. New York, Julius Bache.

Scanned with OKEN Scanner

Autoportret
Circa 1640. Valèncio, Academie.



Scanned with OKEN Scanner

Autoportret
Florența,
Uffizi.

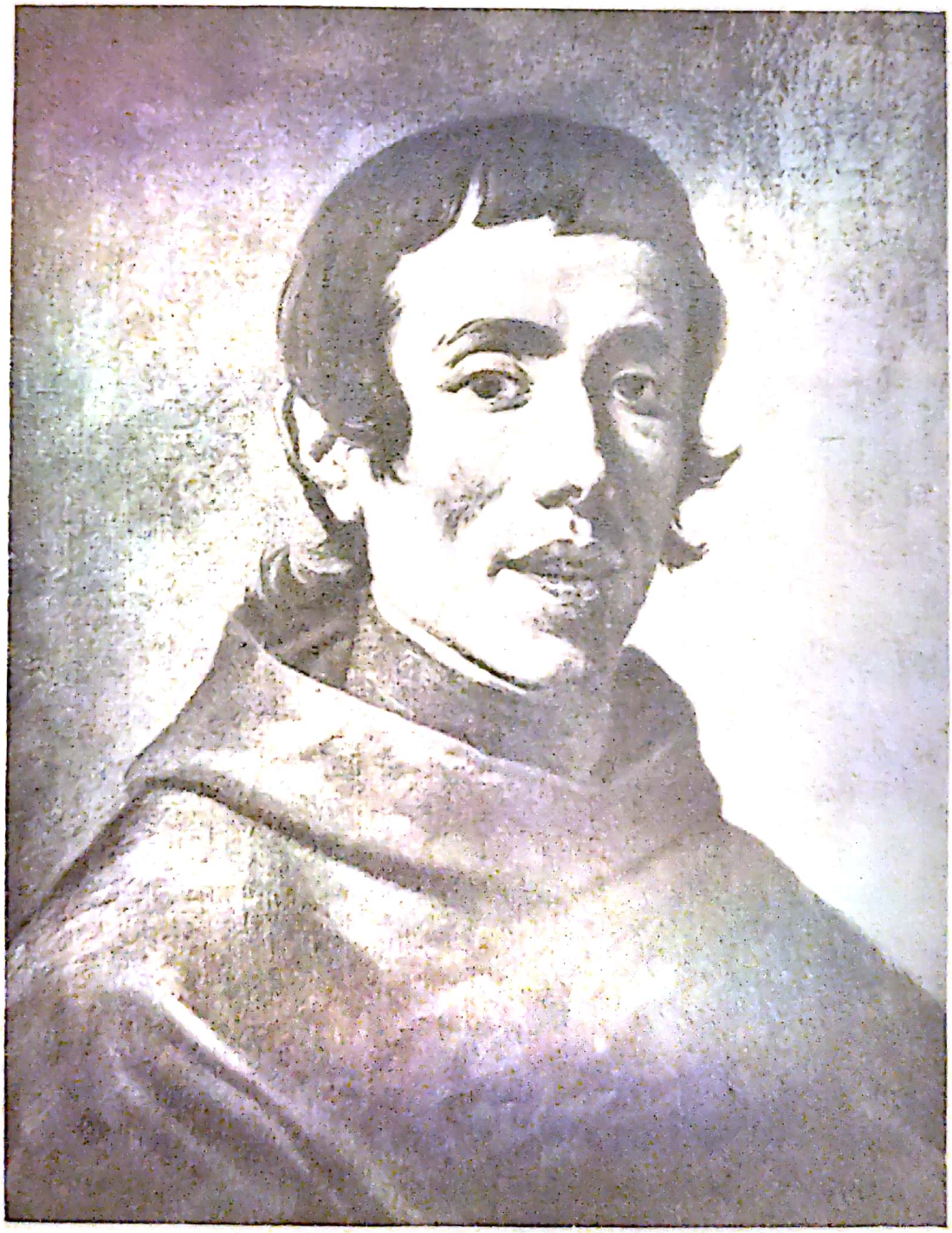
Autoportret
New York,
Julius Bache.

Scanned with OKEN Scanner

Alonso Cano
New York, Brooklyn-Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul unui preot
Los Angeles, Archer M. Huntington.



Scanned with OKEN Scanner

Portretul unui necunoscut
New York,
Mrs. Senff.

Juan Bautista del Mazo : Familia pictorului
Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul unei fetițe
Madrid,
Muzeul Prado.

Portretul unei fetițe
Madrid,
Muzeul Prado

Juan Bautista del Mazo : Vedută a Saragosei
1647. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea la vînătoare de mistreți
Londra, Wallace-Collection.

Duel in Pardo
Londra, National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

Maniera execuției este de un farmec nespus. Numai o mînă care a ținut penelul timp de patruzeci de ani poate picta în acest fel. Este tabloul său cu cel mai subțire strat de vopsea, lucrat dintr-o singură trăsătură, la care n-a mai umblat niciodată. Toate efectele sînt obținute fără prea multă risipă de energie sau vopsea. Pe pînza fină, tentele albastre și brune sînt așternute ușor peste un grund alb-gălbui; cu acest procedeu el a reușit să realizeze ceea ce abia se obține de obicei prin laborioase suprapuneri de pastă. În condițiile lipsei de corporalitate, devine admirabilă precizarea formelor, începînd cu chipurile și veșmintele și sfîrșind cu vegetația. Dinapoia culorilor parcă abia suflate, se zărește desenul, ca într-o țesătură fină pe care o privești de la depărtare.

SCENE MITOLOGICE

Chiar și ultimele tablouri din această categorie par să fi fost pictate tot la cererea expresă a regelui; o atestă oarecum faptul că ele erau destinate acelor încăperi create sau reamenajate de acesta, anume *Torre de la Parada* și *Sala oglinzilor* din palat. Acolo, alături de Esop și Menip, se afla un tablou ce-l înfățișa pe zeul războiului, Marte; dincoace, patru scene cu Venus și Mercur. Încăperea respectivă își trăgea numele de la opt oglinzi egale, care potrivit cunoștințelor noastre nu erau foarte mari, încadrate cu rame din lemn de abanos și împodobite în partea superioară cu ornamente de bronz aurit care întruchipau un vultur ce ținea oglinda în gheare. Respectivele oglinzi se zăresc în portretul lui Carol al II-lea și în acela al mamei sale, executate de Carreño. Importanța acestei încăperi se datora portretelor, celor cinci Habsburgi aflate acolo și anume: Carol al V-lea, Filip al II-lea cu fiul său Fernando (născut la 1590) după bătălia de la Lepanto, lucrat de Tițian, Filip al III-lea în tabloul *Izgonirea mauvilor* de Velázquez și Filip al II-lea tînăr, de

Scanned with OKEN Scanner

Rubens. Mai tîrziu li s-a adăugat și portrètul ultimului domnitor din spița lor: Carol al II-lea, de Carreño. Atît deasupra ferestrelor cît și între ele, precum și deasupra oglinzilor erau grupate scene mitologice în vecinătatea altora din Vechiul Testament. Acolo puteau fi văzute cele patru Furii, de Tițian: alte patru tablouri de Tintoretto, *Iudit și Holofern*, *Venus și Adonis*, *Răpirea Elenei*, *Piram și Tisbe*. Trei scene biblice de Paul Veronese: *Iacob și Rahel*, *Moise în apele Nilului*, *Pruncul Isus în Templu* — și *Făurăria lui Vulcan* de Bassano. Tot pentru această sală fuseseră comandate și ultimele lucrări ale lui Rubens: *Andromeda*, *Hercule* și *Anteu*, *Răpirea Sabinelor*. Lui Rubens îi aparțineau și *Scaevola*, *Ahile cu Deidamia*, *Iacob și Esau*, *Nimfele cu cornul abundenței*, *Satirul care adapă un leu*. Alături de acești pictori străini figurau și doi spanioli: Ribera — cu *Jael și Sisera* și *Samson și Dalila* (deasupra ferestrelor), iar între ele, plasat mai modest, Velázquez.

Cum s-ar spune, o colecție de mare clasă: subiecte din lumea antică pictate de cei mai de seamă naturaliști ai veacului. Istoriile Vechiului Testament fuseseră alese și tratate tot din același punct de vedere alegoric și descriptiv.

Din cele cinci lucrări ale maestrului s-au mai păstrat tablourile care-i reprezintă pe *Marte*, *Venus la oglindă* și *Mercur cu Argos*. *Apolo cu Marsias* și *Venus cu Adonis* s-au pierdut.

ZEUL MARTE

Tabloul cu zeul Marte a fost adesea citat pentru a ilustra ideea că scenele mitologice n-au constituit tocmai specialitatea lui Velázquez (un spaniol e de părere că ar fi tratat cu atîta rea-voință societatea zeilor din Olimp tocmai fiindcă era un prea bun catolic). R. Ford găsea că zeul are formele unui hamal galițian, un sculptor, că se aseamănă cu un luptător de circ la pensie, iar un al treilea, că este un studiu didactic lucrat după mo-

Scanned with OKEN Scanner

del; W. Burger amintea de epoca de decadență a artiștilor olandezi.

Ne putem face o idee despre felul în care a ajuns la reprezentarea respectivă.

În vederea selecționării unor mulaje, Velázquez a trecut în revistă la Roma mai multe imagini ale lui Ares și probabil că atunci i-a venit în minte ideea unui astfel de tablou. În el este înfățișat un bărbat cu trupul dezvelit care poartă pe cap un coif strălucitor: așa l-a zărit artistul pe zeu în grup statuar cu Venus la Villa Medici; unei astfel de statui din marmură de la Villa Borghese (astăzi la Luvru) a dispus să i se scoată un tipar. Pe barbarul zeu al războiului, pe aprigul luptător homeric ni-l înfățișează odihnindu-se în liniște: aceasta era și atitudinea unei statui atribuite lui Scopas, de la Villa Ludovisi; piciorul stîng este înălțat la fel ca și în tablou. Mulajul acestei lucrări cunoscută uzual sub numele de Gladiatorul a fost și el adus de Velázquez în Spania.

Tema dominantă a tabloului este tihna. Zeul și-a scos armura și veșmintele și s-a așezat pe marginea unui pat de campanie. Poate că tocmai în această atitudine neglijența se face simțită mai bine decît într-o încordare războinică, impresia construcției puternice a trupului și forței ce zace în el. Chiar și mîna dreaptă cu care ține un băț (eventual un paloș) șade ascunsă sub manta; oare cine n-ar privi cu îngrijorare la mîna dreaptă a lui Marte? Mantaua roșcată cade peste ambele laturi ale patului și se reflectă în scut: poate că este o aluzie la șiroaiele de sînge vărsate de zeul homeric.

Nimeni nu se poate aștepta ca Velázquez să copieze o statuie, în privința formelor, fiindcă el nu putea să picteze un Marte dacă nu afla pe undeva un model asemănător cu „ucigașul de oameni" elen. Poeții îl descriu pe Ares ca pe o ființă brutală; cei vechi îi atribuiau o musculatură strașnică, o ceafă lată și un păr aspru, scurt și buclat. Să-l învinuim oare că și-a luat drept model al „turbatului care nesocotește orice legi" vreun mer-

Scanned with OKEN Scanner

cenar din hoardele lui Wallenstein ori Marrada? Este un trup de „bronz" cu construcție osoasă puternică, însă proporționată; ca și la Hercules-ul farnesian pieptul apare parcă prins între cele două membre superioare. Un trup cu o remarcabilă fermitate a cărnii, superior, prin realismul învelișului adipos și al pielii, al musculaturilor prea încordate ale modelatorilor din Renaștere ori ale trupurilor buhăite ale lui Bernini.

Ca atare, motivul și limbajul formelor ar trebui să fie apropiat de cel al anticilor mai mult decît ne închipuim. Neajunsul stă însă în figură, în faptul că aceasta se abate de la idealul antic al chipului de zeu. „Ochii mici și nările largi" făceau însă și ele parte din semnalmentele lui Ares; ajungem în sfîrșit la mustață care negreșit că are un efect irezistibil de parodie. În aceasta se poate ghici nepăsarea artistului față de necesitatea de a elimina detaliile supărătoare ale modelului. Probabil că un grec l-ar fi socotit drept un Ares al celților și nu doar din cauza mustății pe care o purtau dealtfel și regii franci.

Coiful adînc înfundat pe cap, umbrește trăsăturile, Reflexul lui auriu contrastează cu lipsa de luciu a ochilor; nu-ți dai bine seama dacă privesc mîndri ori amenințători. Prin acest amănunt urma să fie subliniată trăsătura sinistră a acestui demon al acțiunilor imprevizibile. Umbrirea feței de către coif, brațul sprijinit pe genunchi cu mîna la falcă și cel drept lăsat amintesc de morocănosul *Pensieroso* al lui Michelangelo.

Astăzi subiectele clasice nu mai sînt la preț. În secolul pedanteriei, pe vremea cînd la Madrid „latinizau chiar și lacheii" (Quevedo) denumirile antice slujeau unui tablou, astăzi însă nu le conferă decît plictis. Acolo unde artistul caută prin trucuri să le anime într-un mediu natural, o seacă erudiție vine să își reverse ironia. De fapt, figurile antice ale lui Velázquez nu sînt cu nimic mai mult parodii decît cele ale lui Rubens sau ale Renașterii.

Tonul și culoarea mai apar și în alte lucrări din acest deceniu. Roșul violet al mantalei cu

Scanned with OKEN Scanner

reflexele albicioase nu se potrivește cu tonul asemănător al carnației și albastrul apărătoarei. Probabil că aceasta era socotită „monotonie" ori „ton de frescă"; în vreme ce alții găseau tocmai în „anumite calități ale tonului" unicul merit al tabloului. Pictorul a intercalat cu multă chibzuială, deasupra și dedesubtul făpturii nude, piesele metalice întunecate și lustruite, cu reflexe aurii.

Tabloul cu Marte a fost menționat pentru prima oară în inventarul întocmit la moartea lui Carol al II-lea, în rîndul tablourilor din *Torre de la Parada*, în cea de-a opta încăpere, alături de *Nunta lui Tetis*, de *Peleu* al lui Rubens și între cele cu *Esop* și *Menip*, evaluate fiecare la cincizeci de dubloni. A fost pictat deci pentru acel castel de vînătoare. Sălbaticul războinic se găsea acolo între cei doi modești și pașnici învățați; un simbol al destinului științei în vremuri de restriște.

Institutul de la Gijon posedă o sanghină îngrijit lucrată, ce reprezintă un studiu pentru tablou, după același model, a cărei autenticitate nu poate fi pusă la îndoială. Totuși poziția este oarecum modificată. Piciorul stîng pe care-și sprijină cotul, este trecut peste celălalt picior; capul adînc înclinat într-o parte, odihnește prins în palmă, iar ochii sînt închiși. Modelul obosit de poză se cocîrjase de-a binelea; artistul l-a desenat în această poziție care îl interesa, fiindcă îi permitea personajului să adoarmă fără să-și piardă echilibrul. Astfel, în vreme ce chipul ne apare din profil, trunchiul se vede din față, iar pieptul se desprinde în toată lărgimea sa masivă.

MERCUR ȘI ARGUS

Acest tablou se află așezat între ferestrele sălii oglinzilor ca pereche a celui care reprezenta pe Apolo și Marsias. Ambele, niște subiecte clasice de crime perfide, erau îndrăgite pentru copioasa lor alegorie. În piesa sa „Pelerinul", Lope ne

Scanned with OKEN Scanner

poartă în preajma unui prizonier distins din închisoarea Barcelonei, care își înecă amarul desenînd pe pereții celulei în care se află tot felul de alegorii (*hieroglyphicos*) referitoare la soarta sa. Aici, alături de Orfeu și Sisif poate fi văzută și scena noastră, care înseamnă potrivit epigramei lui Vespasiano Estroza.

*Amor sutil al mas zeloso engaña.**

În prima încăpere a locuinței de vară a regelui putea fi văzut tabloul ce reprezenta pe Apolo cu Marsias, pictat în 1636 de Spagnoletto. Această scenă a fost dintotdeauna dragă atît poeților cît și pictorilor (vezi Dante și Rafael) ca un simbol al intoleranței pe care autenticii slujitori ai artei o profesau cu privire la mediocritate.

În Torre de la Parada se mai afla și un tablou de Rubens, ce reprezenta o pădure în amurg, unde colosul adoarme stînd pe o buturugă, oferindu-și gîtul tocmai bine pentru tăiere, o adaptare banală a unei atitudini mult folosite. Chiar cu ocazia acestui tablou facil, de umplutură, Velázquez a meditat îndelung la desfășurarea scenei, înainte de a apuca penelul. A luat astfel ființă un bizar peisaj: dintr-un cer pe înserat, acoperit cu nori grei și cenușii, cîteva fîșii de lumină coboară încă asupra personajelor care, pe pămîntul întunecat, se disting doar ca simple siluete. Mercur se tîrăște ca un indian din prerie, sprijinit în palme și genunchi, apropiindu-se cu un cuțit în mîna dreaptă de victima sa; cu capul întors spre stînga, privește la paznicul său Jo, întruchiparea unui om cuprins brusc de un somn irezistibil. Artistului parcă i-a fluturat o clipă dinaintea ochilor statuia gladiatorului muribund de la Villa Ludovisi, căreia dispusese să i se scoată un mulaj pentru palat. În spate, pe pojarul cerului la vreme de scăpătat, se profilează împreună cu capul încoronat al vacii și figura hoțului de vite, cu o pălărie largă pe cap. Curba dinamică a liniilor se regăsește în opoziția dintre silueta celui adormit, întoarsă în sus și cea a asasinului, ghemuită

* Dragoste subtilă față de cea mai înverșunată înșelătorie

Scanned with OKEN Scanner

deasupra pămîntului; chipurile sînt umbrite și pictate în racursiu; siguranța modelării acestor forme masive se face totuși simțită în incertitudinea clarobscurului dominat de reflexe puternice.

VENUS CU OGLINDA

Toaleta zeiței Venus ajutată de nimfe este un subiect cunoscut încă din antichitate: în unele statui, zeița se oglindea în scutul lui Ares; uneori ea se folosește și de o oglindă adevărată. Un tablou pictat de Tițian pentru Filip al II-lea, care o reprezenta pe *Venus la oglindă*, dispărut de la Madrid încă din secolul trecut, era expus în anul 1636 în camera de dormit pe timp de vară a regelui, iar mai tîrziu în galeria care trecea peste grădina cezarilor. Faptul că s-a măsurat cu marele venețian prin alegerea unui asemenea subiect dovedește mult curaj din partea sa; probabil că regele a fost acela datorită căruia Velázquez s-a încumetat să redea trupul plin de frumusețe juvenilă al unei femei, treabă pe care mai toți pictorii autentici o considerau drept sarcină ingrată. Ca să evite unele reminiscențe, pictorul Curții a ales o poziție cît mai deosebită: zeița ședea lungită pe un pat, dar văzută din spate. Pentru a crea o pereche lui Danae, Tițian folosise această poziție în tabloul ce o reprezenta pe Venus cu Adonis; poate că Velázquez o arătase văzută din față în tabloul său, unde o pictase tot împreună cu Adonis (tablou astăzi dispărut). Poate că a fost influențat și de statuia Hermafroditului de la Villa Borghese, căreia a dispus să i se scoată un tipar, pe vremea cînd se afla la Roma. Probabil că atenția i-a fost atrasă aici de valoarea picturală a contururilor și modulațiilor unei spinări juvenile.

Și în acest tablou, Cupidon ține zeiței dinainte o oglindă cu rama neagră din lemn de abanos, în vreme ce aceasta înalță puțin capul spre stîn-

Scanned with OKEN Scanner

ga, sprijinindu-l pe braţ. De astă dată copilaşul s-a instalat ceva mai comod; el şade în genunchi şi îşi sprijină mîinile, petrecute una peste alta, de rama oglinzii. În copilăreasca sa îndemînare el se aseamănă cu micuţul arcaş din „Şcoala amorului" de Correggio, pînză care a ţinut de urît multă vreme, în palatul Alba, tabloului nostru. Întrucît chipul zeiţei nu se zăreşte decît vag, din profil, pictorul ne-a oferit, drept compensaţie, imaginea lui în oglindă. Aici, în oglindă poate fi văzut din faţă, un nostim chip de fată, pictat oarecum şters, încadrat de un păr ce cade liber, cu umbre cenuşii ce provin de la peretele întunecat din jur. Arareori erau acolo oglinzile impecabile, ori poate că frumoasa nu dorea să fie recunoscută. Trebuie să cădem însă de acord că figura din oglindă nu este tocmai la înălţimea a ceea ce promitea delicatul contur, cu părul castaniu prins la spate într-un coc.

Prin urmare, baza tabloului rămîne trupul. Este de un specific pur spaniol; s-a crezut a se recunoaşte modelul în fetişcana din *Torcătoarele*. Nu avem de-a face aici cu formele masive, „tocmai bune pentru sculptură" ale tipului elen ori latin. Este o făptură delicată, parcă anume creată pentru dansuri andaluze. În întregul trup ghiceşti o mişcare muzicală. Ambele linii, cea de sus, cu proeminenţele accentuate ale umerilor şi coapselor (de unde şi talia strîmtă) şi cea de jos, cu lunga curbură puţin teşită, iar între ele linia vertebrelor, ce se opresc în căpşor şi în piciorul întins, abia schiţat: un contur care lasă o inegalabilă impresie de zvelteţe, mobilitate şi mlădiere. Se simte o adiere venită parcă dinspre orient, la fel ca şi în „Divanul oriental" al lui Goethe.

Construcţia acestei făpturi delicate se abate deci de la maniera veneţiană; nu însă şi modelarea în plină lumină, doar cîteva umbre mărginaşe, cu reflexe luminoase, se află în curburile conturului inferior. Modelarea o întrece pe cea veneţiană prin armonia între gingăşie şi realismul carnaţiei. Numai că tonul este mult mai rece: în locul acelui gălbui-cald al pielii, aflăm aici unul roşcat, mai

Scanned with OKEN Scanner

degrabă rece. Culorile ambianței, purpuriul saturat al perdelei, cadrul roz-deschis al oglinzii și eșarfa albastră a micuțului paj nu se potrivesc prea fericit cu restul. Nici un venețian nu ar fi așezat în vecinătatea nudului acea cuvertură neagră, revărsată de-a lungul conturului inferior al trupului. Poate că artistul dorea să pună în valoare, prin contrast, strălucirea carnației, separînd-o de cearșaful alb al patului.

Probabil că tabloul nu prea i-ar fi fost pe plac socrului lui, decedat la acea vreme: sfatul acestuia era ca modelele feminine să fie folosite doar pentru chip și mîini, iar trupul să fie mai degrabă înveșmîntat. Velázquez este singurul dintre pictorii spanioli mai timpurii care s-a încumetat să o reprezinte pe diavoleasca Veneră, deși încă de pe timpul lui Vargas se știa acolo că adevărata măiestrie nu se dezvăluie de fapt decît prin execuția nudului, acel „depozit al tuturor desăvîrșirilor trupului", prilejul aflîndu-se doar în redarea scenelor mitologice. Ribera pictase odată moartea lui Adonis, însă zeița lui, înveșmîntată pe de-a întregul, putea foarte bine să reprezinte și o Magdalenă. Numeroasele reprezentări ale zeiței,' din castelele regale, sînt ieșite toate de sub penelul unor pictori străini. Inchiziția pedepsea introducerea și expunerea tablourilor lascive prin excomunicare, amendă de cinci sute de ducați și un an de reclaziune; cu toate că Palomino amintește de faptul că nudul nu ar fi indecent (*deshonesto*) și că acesta trebuie deosebit de ceea ce este lasciv. Însă și el recomandă pictorilor pe Ovidiu și *Theatro de los Dioses*, doar pentru a înțelege mai bine tablourile de prin palate și nicidecum pentru subiectele care eventual le-ar fi comandate. Proscrierea unor astfel de reprezentări trebuie pusă mai degrabă pe seama normelor inchiziționale și a ipocriziei extinsă de aceasta la scară națională decît pe seama austerității creștine. Cel care a vizitat multe biserici spaniole din al șaisprezecelea și al șaptesprezecelea veac își amintește că nu erau neglijate, chiar și deasupra altarelor, unele aluzii ieftine la simțuri, cu pretenția de a în-

tări credința. Fiindcă din timpurile fenicienilor își avea acolo cultul și cealaltă regină a cerurilor, slujită adesea cu mult sîrg tot de aceeași devoți. Știm deci la ce ne putem aștepta dacă și astăzi unii ipocriți, pentru care Filip al II-lea și Alba sînt niște păgîni, regretă că Velázquez „a tratat astfel de subiecte ce trebuie să repugne de fapt spiritului său creștinesc și de soț". I se acordă totuși circumstanțe atenuante, fiindcă s-a păzit de furia păgînă de a diviniza mizerabila noastră ființă (*nuestro miserable fisico*) așa cum au făcut-o unii artiști rătăciți (*valientes pecadores*), pe nume Julio Romano, Tițian și Rubens. Ca dovadă că pictorul spaniol s-a ținut departe de „atracția rușinoasă (*torpes hálagos*) a eroticei muze, care a prins cu totul în mrejele ei geniul artiștilor italieni și flamanzi", ne este prezentată viziunea lui asupra zeiței: chiar și oglinda a așezat-o „cucernicul și austerul" Velázquez în așa fel încît să se vadă doar chipul, zeița ascunzîndu-și sînii (*nos oculta el seno*) de privirea noastră. Sfîntă Fecioară, ce le-ai fi spus tu oare, ascultînd corul ipocrit al acestor spanioli!

Tabloul apare în inventarul din 1686 sub numele de *Psyche și Cupidon*, expus fiind în sala oglinzilor și dispare după incendiul din 1734. Pe la mijlocul veacului, splendidul tablou, cum îl numește Ponz, reapare în palatul Alba. De aici ajunge în galeria lui Godoy, așa-numitul prinț al păcii, iar odată cu vînzarea bunurilor acestuia (1808) este achiziționat dimpreună cu o *Nimfă adormită* de Tițian, de către Mr. Wallis. Buchanan le prețuia pe ambele la 4 000 de guinee. La sfatul lui Sir Thomas Lawrence, tabloul a fost cumpărat de Mr. Morritt cu 500 de pfunzi. În depărtatul Yorkshire, în reședința de țară de la Rokeby, imortalizată liric de Walter Scott, sărmana zeiță era cel puțin ferită de acel zel al credinței în numele căruia „cucernicul și austerul" duce Louis de Chartres o surghiunise alături de *Jo și Danae* a lui Correggio. În 1905, tabloul a fost achiziționat de *National Gallery* cu suma de 45 000 de pfunzi.

Scanned with OKEN Scanner

PORTRETE ALE FAMILIEI REGALE
REGINA MARIA ANA

După încheierea istovitoarei lupte cu Țările de Jos, greu încercatul rege putea spera din nou la zile mai bune. Chiar și Casa sa s-a trezit parcă la o nouă viață. În ultimul deceniu, regele își pierduse soția, fiul, pe fratele său Ferdinand precum și pe sora sa Maria; preț de o clipă s-a aflat aproape singur. Acum însă, vîrstnicul domn se văzu iarăși alături de o regină tînără, de o fiică drăgălașă, iar soarta îi hărăzi chiar și niște fii, în care monarhia își întemeia nădejdea.

Înfățișarea Mariei Ana de Austria o putem urmări timp de aproape o jumătate de veac în sala strămoșilor; mai întîi ca logodnică, copil încă, la urmă în veșmînt de doliu; în această din urmă ipostază a fost imortalizată de urmașii lui Velázquez, Mazo, Carreño și Coello, pictori de Curte la rîndu-le.

Maria Ana, născută în 1635, era fiica împăratului Ferdinand al III-lea și a Mariei, prea iubita soră a lui Filip al IV-lea, măritată la Viena cu douăzeci de ani în urmă. Potrivit spuselor lui Calderón, acel dar a fost de astă dată restituit de Germania, Spaniei.

După moartea neașteptată a logodnicului ei, moștenitorul tronului, monarhul a hotărît, la insistențele Cortes-urilor de a se recăsători, să treacă el în locul fiului său. N-au lipsit vocile care socoteau această căsătorie drept rușinoasă și nu-i prevesteau un sfîrșit bun. Și în Spania se știa că însoțirile între rude prea apropiate trebuie să dea de gîndit.

Nici șase luni nu trecuseră de la moartea lui D. Baltazar (9 octombrie 1646) că înțelegerea de căsătorie a fost semnată, la Bratislava (2 aprilie 1647). Logodna prin împuterniciți a avut loc la Viena în anul următor. Din noiembrie 1648, prințesa a trebuit să aștepte la Trento, pînă în primăvară, fiindcă majordomul Curții, ducele de Nájera y Maqueda, a ajuns la Milano abia în aprilie, dimpreună cu suita ce-i era hărăzită. Con-

Scanned with OKEN Scanner

tele de Lumiares i-a predat giuvaerurile (*joya*); era vorba de 22 de diamante, dintre care cel mai mare era evaluat la 25 000 de *escudos*, iar toate la un loc la 80 000. Nici o călătorie a vreunei regine a Spaniei n-a întîmpinat atîtea obstacole, pînă și de ordin financiar. Se scurseseră doi ani și jumătate de la logodnă, cînd prințesa, acum în vîrstă de paisprezece ani, a fost întîmpinată la Navalcarnero de pretendentul regal, cu treizeci de ani mai bătrîn decît ea, loc unde arhiepiscopul de Toledo a oficiat ceremonia căsătoriei.

Que apénas catorce apriles
*Bebió del alba la risa.**

Primirea în capitală însă, urma să-i arate ei precum și întregii lumi, de ce mai era încă în stare acea bătrînă Spanie. „Curtea — spune Basadonna — dorea să dovedească că mai poate face încă minuni, acum cînd toată lumea o credea sfîrșită". De bună seamă că totul urma să fie plătit de oraș, ce urma să suporte noi impozite. Tocmai această bunăvoință și atașamentul față de Casa regală îi apăreau venețianului drept minunea cea mai mare. „Nu trebuie uitată mîndria națională, care nu se mai satură atunci cînd se poate defășura".

Împodobirea orașului începînd de la *Buen Retiro* și pînă la Alcazar a fost una dintre cele mai măreție realizate vreodată acolo. Niciînd orașul Madrid nu posedase o comunitate de pictori atît de pricepuți și de numeroși. Teatrul de la *Buen Retiro* constituise o veritabilă școală în ceea ce privește arta decorativă. Aceștia au executat în colaborare cu sculptorii, arhitecții și poeții motivele alegorice pentru arcul de triumf, așa după cum ne-a fost zugrăvit de Calderón în comedia *Guárdate de la agua mansa***. Această in-

---

* Numai paisprezece ani
Și și-a adăpat rîsul din dulceața zorilor.

** Ferește-te de apa liniștită; în sens de: apele liniștite sînt adînci

trare triumfală nu reprezenta însă decît un văl de purpură, aruncat peste răni şi zdrenţe. Chiar atunci cînd, luate în parte, artele şi-au sleit puterile, ele mai reuşesc uneori, prin colaborare şi armonie să producă adesea unele efecte puternice şi noi.

Intrarea triumfală a avut loc într-o zi de noiembrie (15) limpede şi fără pic de vînt, cu un „soare de cristal". De la San Ildefonso pînă la Escorial şoseaua era iluminată; în porticuri anume amenajate străluceau 2 300 de lămpi. Regina a pornit de la *Buen Retiro* urmată de doamnele ei, douăsprezece călare, iar celelalte în caleşti. Înainte mărşăluiau străjile germane, flamande şi spaniole numărînd cu totul 350 de ostaşi, înveşmîntaţi în tunici de catifea; venea apoi heralzii; două sute de călăreţi; iar la urmă granzii, cu un întreg alai de paji şi oameni de casă.

Casele de pe străzile ce duceau către palat erau acoperite, de la streaşină în jos, cu covoare, *sargas* pictate şi văluri, astfel încît un martor ocular le compara cu nava unei catedrale, împodobită festiv. Dintre cele cinci arcuri de triumf, al căror aur strălucea, patru simbolizau prin statuete etnografice şi picturi dominaţia mondială a Spaniei, posesiunile ei în cele patru colţuri ale lumii; ele se înălţau la poarta Guadalajara, la Prado, în Carrera de San Gerónimo, la Puerta del Sol şi în Plaza Santa Maria. Arhitectul lor era Sebastian de Herrera Barnuevo, pe care regele l-a numit în semn de gratitudine *Maestro mayor* al construcţiilor regale. Fiecare dintre ele costase 25 000 de escudos. Solul florentin le elogiază atît măreţia, cît şi stilul lor ales; cel de la Prado îi era atribuit lui Alonso Cano. Acolo se înălţa un Parnas, artificial şi natural înflorat, un Hercule cu calul înaripat şi cîte un vas cu vin pe ambele vîrfuri, iar jos Apolo cu cele nouă muze, avînd alături statuile marilor poeţi spanioli din vechime: Seneca, Marţial, Lucan; ai Renaşterii: Juan de Mena, Garcilaso şi Camoens; în sfîrşit, cei morţi de curînd: Quevedo, Góngora şi Lope. Parnasului îi urmau Cîmpiile Elizee, pe care le reprezenta

Scanned with OKEN Scanner

arcul de la Carrera de San Gerónimo. În fața porții, regina a fost întîmpinată de cei 52 de *regidori** ai Madridului, înveșmîntați în togi din brocart țesut cu fir, care și-au îndeplinit obligația sărutatului mîinii, iar *Corregidor*-ul** i-a înmînat cheia orașului. Regele privea de la un balcon al palatului Lerma. De aici înainte, regina și-a continuat drumul călare, sub un baldachin.

La capetele străzilor erau înălțate douăzeci de estrade pentru dansuri naționale și jocuri. Apele țîșneau jucăușe din fîntînile de la *Puerta del Sol* și de la primărie. În fața lui San Felipe puteau fi văzute în nișe statuile poleite ale strămoșilor, începînd cu Carol al V-lea și Ferdinand I iar alături, tablouri cu faptele lor; nu lipseau nici statuile policrome și înveșmîntate ale perechii domnitoare. Din piața Santa Maria regina s-a îndreptat către biserică, unde a fost întîmpinată de patriarhul celor două Indii. În piața palatului se aflau două care alegorice, cu statuia lui Mercur care-i ceda funcția lui Himeneu; erau înconjurate de bărbați cu făclii și de muzicanți. Ei au prins-o în mijlocul lor și au condus-o spre poartă, unde regele i-a ieșit în întîmpinare. Calderón îl găsea încă în putere și chipeș, cu toate că purta urmele vieții din tinerețe. Cu ocazia exercițiilor cavalerești ce au urmat și-a cîștigat încă o dată vii aplauze din partea privitorilor competenți; rămăsese încă cel mai de frunte călăreț al regatului său.

Personajul principal al acestor serbări era o ființă mică, copilăroasă, neștiutoare și capricioasă. Căpșorul banal, în care mintea nu se trezise încă, nu vădea trăsături prea frumoase; specifică era doar trăsătura de familie din jurul gurii. Mulțumită celor paisprezece ani pe care-i avea, nu observai decît prospețimea culorii, buclele blonde și ochii albaștri limpezi.

Camarera mayor se căznea din greu s-o dezvețe de deprinderile tipic germane (*il costume sincero*

---

* *Regidor* = consilier comunal sau municipal

** Înalt magistrat în vechea Spanie.

Scanned with OKEN Scanner

d'Allemagna); nu se cădea ca o regină a Spaniei să se amuze prea tare de poznele piticului Curții. La care ea spunea să nu-i mai fie adus acel irezistibil ghiduș, dacă tot nu putea să rîdă; se pare că ar mai fi zis: atunci de ce se cade pentru maiestatea sa să fie nedespățit de măscăriciul Casei? Gusturile ei nu erau dintre cele mai alese; cu ocazia carnavalului din anul 1651, au fost slobozîți o mulțime de șoareci printre doamnele de Curte; cea care pusese la cale gluma a fost recompensată din plin.

Filip al IV-lea, același care o neglijase altădată pe amabila, înțeleapta și mult mai drăgălașa Isabela, se ocupa acum, cu stăruința soțului către bătrînețe, de mult mai puțin dăruita Maria Ana; pînă într-atît încît devenise chiar un soț statornic, fiindcă totul trebuia făcut în vederea dobîndirii unui moștenitor al tronului. Numeroasele ei portrete se datorează tocmai acestor alintări regești.

Regele, în nerăbdarea sa, nu mai putea aștepta întoarcerea pictorului Curții, astfel că s-a făcut apel la ginerele acestuia. Juan Bautista del Mazo și-a dat toată silința și portretul făcut reginei, de o mare asemănare cu modelul, i-a fost de bun augur; pictorul a izbutit să se facă remarcat. Palomino, care a văzut portretul expus la poarta Guadalajara, cu ocazia unei serbări de joia verde, îl menționează ca pe o minune a penelului.

Cele trei portrete executate de Velázquez, aflate în muzeul de la Madrid, nu provin din această primă perioadă; se pare că cele pictate îndată după sosirea sa, au fost trimise rudelor. Plecată copil de la Hofburg, se dezvoltase armonios în timpul lungii sale călătorii; urma ca acum să fie prezentată Curții din Viena, în ciudatul ei veșmînt de regină, potrivit cu noua modă de la Curtea din Madrid.

Cel mai reușit exemplar provine din galeria arhiducelui Leopold Wilhelm, pe atunci guvernator spaniol la Bruxelles. O replică de mai mici dimensiuni a ieșit de curînd la iveală dintr-un depozit. Și totuși cîtă bucurie poate aduce ochiului o ființă uitată de grație și muze, doar prin tinerețe

Scanned with OKEN Scanner

și sănătatel Pare că strălucește de fericirea acelor serbări, ce nu mai conteneau în cinstea ei.

Prima impresie în fața acestor portrete este una de uimire față de veșminte și pieptănătură. Această nouă modă femeiască își făcuse apariția în cea de-a doua jumătate a deceniului al patrulea. Linia, pînă acum înălțată, a fost cu totul părăsită în favoarea celei orizontale, care sfida cu multă îndrăzneală bunul gust. Este cazul să ne oprim o clipă asupra acestor schimbări, pentru a oferi o imagine despre chipul pictorilor de portrete ale doamnelor spaniole din acea vreme.

Moțul înalt și buclele laterale, ce cădeau aidoma unor ciorchini de-a lungul obrajilor, au dispărut; însă, dacă era folosită uneori și peruca, acum nu mai putea fi vorba de compunerea podoabei capului doar cu părul natural. Cel artificial, din mătase ori lînă (*cabellos postizos*, *monos*), este pieptănat neted, în jos, de ambele părți și împletit uniform, în cinci pînă la șase bucle, dispuse simetric în plan vertical, ornat cu panglici, flori și giuvaericale, apoi tăiat orizontal la înălțimea bărbiei. Șirul de podoabe din pietre prețioase arăta ca un șir de cercei multiplicați. La spate se mai prindeau și pene de struț, peste podoabele ce aduceau cu scrinul deschis, dintr-un altar. Sub peruca blondă se zăresc rădăcinile părului natural, mai ales cele ale buclei largi de pe frunte. Cînd rochia este răscroită, tighelul curge de asemenea orizontal peste piept și umeri, aidoma suprafeței apei la îmbăiere; la fel și colierele.

Trupul firav, cu talia dreaptă, îngustă și extremitatea ca un cioc, se înfundă în crinolina imensă, care trecea din ce în ce mai mult de la forma sferică la cea cilindrică. După presarea rotunjimilor naturale din partea de sus a corpului, urma o exagerată umflare a lor. În prima jumătate a veacului, doamnele foloseau un cerc pentru partea de jos a rochilor. Acum se adăugau încă două pînă la patru cercuri din trestie; iar mai tîrziu din sîrmă de aramă îmbrăcată cu pînză, în partea de sus. Veșmîntul își schimba acum forma de clopot, într-una de umeraș pentru uscat rufele

Scanned with OKEN Scanner

(*asciugapanni*). Aceste crinoline erau denumite *guardainfantes*, iar doamnele pretindeau că arată foarte interesant și cochet în ele; veșmintele ar fi fost aerate și comode, iar rufăria putea fi croită larg și ușor. *Guardainfantes* își capătă prin urmare întreaga lățime îndată sub talie, de parcă persoana ar sta într-un butoi; doar că era perfect rotund, ci puțin mai teșit în față. În timpul mersului se ridica și se lăsa; mîinile odihneau pe el ca pe parapetul unui balcon, de care se atîrnau ceasuri, oglinzi ori miniaturi. O doamnă astfel îmbrăcată umplea întregul interior al unei calești. Îi era dificil să treacă prin ușa de la intrare, iar organizatorii spectacolelor cereau preț dublu pentru biletul de intrare. În aceeași măsură luau proporții și celelalte accesorii ale toaletei: batista arată ca o față de masă, gulerul dantelat, din tul, se revarsă pînă la mijlocul pieptului; colierul și chiar montura bijuteriilor devin mari și grele. Bineînțeles că în tot acest timp picioarele rămîneau invizibile.

Ceea ce mai rămînea liber din făptura femeiască, astfel învești mîntată, era vopsit în culori țipătoare; nu numai chipul, de la pleoape pînă la urechi, dar și umerii și mîinile. O mască mai degrabă, decît o podoabă.

Străinii (precum doamnele de la Curtea lui Ludovic al XIV-lea) socoteau dizgrațioasă această modă, chiar lipsită de cuviință; persoanele, altminteri simpatice, erau de compătimit astfel costumate. Cînd această modă a fost etalată la Roma pentru prima oară, cu ocazia sosirii de la Neapole a viceregelui, a stîrnit indignare și batjocură.

Zadarnică ar fi fost osteneala să înnobilezi o astfel de siluetă printr-o aparență cît de cît plăcută, să modelezi cît mai pictural o asemenea costumație barbară. Velázquez a rămas și într-aceasta credincios manierei spaniole, care nu schimbă nimic și nu se sperie de ororile realității. În acest scop a încercat o tratare cu mult har, fără umbre și cu fermecătoare sclipiri argintii. Portretele tinerelor doamne, acum o sarcină de căpetenie

Scanned with OKEN Scanner

a pictorului, l-au condus către un nou sistem cromatic: bălaiul și rozul acestei femei germane cîntate de Calderón, au devenit modă, la Madrid, iar în atelierul Curții laimotivul coloristic. La pielea deschisă a acestei blondine se potrivesc mătasea albă, luciul perlelor și al briliantelor, întrecute pînă și ele de culoarea reginei; roșul obrajilor, alăturat semitonurilor liliachii, se regăsește în trandafirii naturali din păr, în țesăturile și eșarfele de culoare roz; totul cîștiga însă și prin fond, ca de pildă perdeaua verde-închis, albul și negrul dantelelor, iar auriul și roșul stau adesea alături în *borrones* aproape stridente fără ca vreun ton să tempereze ambianța, ori vreo umbră să-i confere puțină tihnă. Așa după cum siluetele se topesc în lumina miilor de lumînări dintr-o sală festivă și orbesc ochii, pictorul caută să captiveze aici simțurile prin efectul cel mai pur al jocului de lumină și culoare, înainte ca judecata și bunul gust să se trezească.

Îndrumată de *Camarera mayor*, vieneza și-a intrat degrabă în rol. Rigorile etichetei spaniole au conferit curînd chipului ei o undă de mîndrie și plictis, la care se asocia și o cută îmbufnată a gurii, ce-i trăda caracterul îndărătnic; era numită „încăpățînata și stăruitoarea nemțoaică" (*ostinata e pertinace Allemana*). Indiferența posacă îi dă un aer bătrînesc; în ambele portrete, unde se află față în față cu regele, diferența de treizeci de ani dintre ei nu mai iese în evidență. Chiar și paleta coloristică a celor două tablouri devine mai severă, mai întunecată.

Astfel poate fi ea văzută în cele trei mari tablouri de la muzeul Prado, executate de pictor în ultimii ani ai vieții; la moartea lui Velázquez, regina avea douăzeci și cinci de ani. Sînt, dealtfel, tablourile cele mai lipsite de farmec pe care a fost silit vreodată să le picteze.

Portretul în înfățișare întreagă a fost reluat, mărginindu-se pînă la amănuntele din jur, în tabloul pereche, cel cu regescul soț încins în

armură. Ea poartă o rochie neagră, cu trese late din fir de argint pe corsaj, poale și marginea de jos. Perdeaua este roz, scaunul, masa (cu un ornic poleit), pictate pe fond cenușiu-verzui, sînt temperate de semitonuri cafenii. În celălalt portret, mîinile sînt modelate cu mai multă moliciune, iar armonia ansamblului ceva mai reușit. Aceeași poză stă și la baza portretului-bust care s-a aflat la Manchester, iar apoi a trecut din colecția Hugh Baillie în cea a lui H. B. Brabazon. În tabloul, îndoielnic în ceea ce privește mîna maestrului, de la Prado, în care îngenunchează în fața unui pupitru, pare îmbătrînită, chiar suferindă; silueta ne apare pe un fond roșu-închis, încadrat de o perdea greoaie. Aceasta este din același material cu acoperămîntul larg de pe *reclinatorio*: brocart argintiu cu ape portocalii și de culoarea perlei, cu motive orientale. Mîinile ce țin cărticica de rugăciuni nu sînt tocmai fericit redate. Acesta, precum și tabloul pereche, cel cu regele îngenuncheat și el pentru rugăciune, erau destinate Escorialului.

De curînd a ieșit la iveală la Viena un portret neobișnuit. Probabil că a fost pictat cu puțin timp înaintea morții regelui și după moartea lui Velázquez, de al cărui simț coloristic se deosebește cu totul, motiv pentru care nu poate fi considerat o imitație, semnată eventual de Francisco Rizi. Sulimanul de pe chip și podoabele din păr au dispărut cu totul; garnitura fină din dantelă neagră a tighelurilor se armonizează în mod fericit cu roșul aprins al rochiei, acum din nou în formă de clopot. Calda lumină dă reflexe cu nuanțe de chihlimbar, în armonie cu formele pline, încă atrăgătoare, ale siluetei și se potrivește cît se poate de bine cu perdeaua roșie țesută cu fir de aur, din spate. Peste ochi se așterne, asemenea unui văl, un ton gingaș auriu, ce-i dă un aer melancolic. Regina poartă o prea-bogată garnitură de perle; două perle uriașe deasupra tîmplelor și una pe piept, drept centru a șase rozete montate și ele cu perle. Din partea stîngă pătrunde printr-o ușă lumina și boarea unei grădini;

Scanned with OKEN Scanner

se zăreşte o balustradă, un perete roşu cu nişe şi busturi, iar mai departe plopi. De scaun este legată o maimuţică.

MARIA TEREZA

După moartea prinţului Baltazar (1646), lui Filip al IV-lea nu-i mai rămăsese decît un singur vlăstar în viaţă, Maria Tereza, născută la 20 septembrie 1638. Ea era de acum înainte moştenitoarea tronului Spaniei şi se făceau pregătiri pentru ceremonia aclamării. În momentul recăsătoririi tatălui ei cu Maria Ana, doar cu trei ani mai în vîrstă decît ea, prinţesa avea unsprezece ani. Vreme de doisprezece ani, tinerele femei, nepoatele lui Fredinand al II-lea şi Henric al IV-lea, au trăit la aceeaşi Curte: erau văzute adesea alături la festivităţi ori audienţe; infanta o întrecea însă prin drăgălăşenie şi chibzuinţă. La o serbare prilejuită de ziua de naştere a viitoarei regine, în decembrie 1647, ea a fost aceea care a condus dansul doamnelor, cu „atîta vioiciune şi graţie" încît i-a cucerit pe toţi cei de faţă. „Regele privea cu delicată atenţie la sărbătoarea ce i-o oferea unica sa fiică". Obişnuită să joace un rol de frunte, prinţesa se temea de naşterea unui frăţior. La botezul micii Margarita a ţinut loc de naş; trimisul modenez care a văzut-o la solemnitate relatează că, deşi copilă încă, „era armonios dezvoltată şi cu linii foarte nobile". „Nu cred — spune el — că astăzi creştinătatea posedă o prinţesă mai drăgălaşă şi mai frumoasă". Cînd se îndrepta spre capelă, odată cu scoaterea mănuşii i-a alunecat un inel preţios din deget; unei femei sărmane, care l-a ridicat, i-a spus, „Păstrează-l, căci Dumnezeu ţi l-a trimis".

Logodirea ei cu tînărul Ludovic al XIV-lea era o idee a lui Mazarin, care dorea să aducă bourbonilor succesiunea spaniolă. Încă din anul morţii prinţului, el îşi destăinuise planul ambasadorului de la Münster. Politicienii îl socoteau însă doar o manevră de contracarare a proiectelor Curţii de la

Viena. Nici un consilier spaniol nu putea lua în serios o atare căsătorie, cît timp lipsea un moștenitor de sex bărbătesc.

Dar multă vreme înainte ca proiectul să fi intrat într-un stadiu serios, infanta se hărăzise ea însăși verișorului din Paris. Sîngele ei francez îșI spunea cuvîntul. Ludovic era născut în același an cu ea, doar cu cincisprezece zile mai înainte. Cînd în 1653 trimisul imperial i-a cerut mîna pentru moștenitorul imperiului, Ferdinand (mort în 1654), iar portretele ei au fost trimise în Flandra și Germania, trimisul venețian de la Madrid, Giacomo Quirini, primise o însărcinare tot în acest sens din partea colegului său de la Paris, Sagredo. Brienne ceruse portretul pentru mătușa ei, regina Ana. Quirini scrie: „L-am convins pe Don Luigi (Haro) să mi-l dăruiască; după multă tîrguială, mi-a spus că nu dorește să refuze acest favor trimisului Republicii; nu vrea să știe cine mi l-a cerut. Portretul va fi executat de pictorul regelui, Velasco și apoi, după plata obișnuită de cincizeci de reali, va fi expediat la Paris". A fost adus de curierul de Flandra. Quirini este însă convins că tabloul va servi doar ca ornament al vreunei galerii ori încăperi; este greu de închipuit că moștenitoarea coroanei se va căsători într-o altă țară decît Spania. Cu toate acestea, mai tîrziu adaugă că „originalul s-ar deplasa cu plăcere în Franța, în locul portretului". Infanta căuta pretexte pentru preumblări prin palat, pentru a se opri înaintea vreunui portret al tînărului Ludovic „care, cu ținută cavalerească și în costum militar, învinge fără luptă; mă tem însă că a și cucerit inima prea-frumoasei prințese" (16 octombrie 1655). După logodna oficială, ea repeta aceste vizite și, înclinîndu-se în fața tabloului, le spunea doamnelor: „Acesta este un salut pentru logodnicul meu".

În luna martie 1654 Sagredo îl însărcina pe Quirini să solicite regelui, în cadrul unei audiențe speciale, cincisprezece portrete ale membrilor casei de Austria; dorința a fost îndeplinită; în octombrie urmează un nou mesaj, prin care se solicită

Scanned with OKEN Scanner

încă patru. Regele a considerat cererile că un semn al spiritului de familie ce se făcea simţit acolo. Regina Ana se înstrăinase cu totul de familia ei; la moartea lui Baltazar abia de şi-a putut ascunde bucuria că între ea şi tronul Spaniei nu se mai afla decît micuţa nepoată. La moartea împărătesei Maria, Filip a exclamat: „ A fost singura mea soră". Acum însă, spunea: „Sînt foarte mulţumit că aud ceea ce mi se împărtăşeşte despre sora mea; mă bucură că o mai preocupă cele ce se întîmplă pe la noi; puteţi deci scrie în Franţa că am dispus ca portretele să fie luate de îndată în lucru".

Toate acestea se întîmplau încă în timpul războiului. În septembrie, regele solicită şi el un dar în schimb. „Cred, — spunea el cu ocazia unei audienţe, — după înmormîntarea moştenitorului în capela Palatului, — că sora mea îmi va întoarce favorul pe care i l-am făcut cu portretele trimise la Paris prin domnia voastră; şi eu, la rîndul meu, le doresc pe cele ale membrilor casei regale şi în acest scop vă voi indica pe cine anume şi măsurile tablourilor pe care urmează să mi le procuraţi". În octombrie 1655 solul i-a şi înmînat monarhului, foarte încîntat acum, cele zece portrete. I-a făcut multă plăcere (*consolato*) să-şi vadă sora şi nepotul, „fiindcă chiar şi printre dezordinile şi amărăciunile războiului trebuie să ne amintim că sîntem rude atît de apropiate".

Ce s-a întîmplat cu aceste portrete? Portrete ale Mariei Tereza apar foarte des, mai toate sînt însă din perioada petrecută în Franţa; nici unul din timpul copilăriei în Spania nu se mai găseşte la Madrid, cu toate că inventarele din secolul trecut menţionează mai multe, ca de exemplu un „original al lui Velázquez" la *Buen Retiro*; este posibil să fi luat drumul străinătăţii; un indiciu ne-ar îndrepta spre Parma. Un portret din muzeul Prado al unei infante în jurul a doisprezece ani este socotit în mod eronat ca fiind al Mariei Tereza.

În schimb un autentic portret din tinereţe se afla în colecţia Morny, trecînd apoi în colecţia

Mrs. Lyne Stephens; a putut fi văzut în anul 1874 la expoziţia de la Palais Bourbon. Era executat în maniera anilor patruzeci. O suprafaţă cenuşie, goală, fără marcarea limitei dintre podea şi perete, străbătută de o perdea brun-roşcată, constituie fondul pentru înfăţişarea infantei, învesmîntată în mătase neagră. Ea se află în picioare lîngă un scaun cu spătar înalt, pe a cărui pernă brodată cu fir de aur se lăfăie un prea-mîndru cîine bolognez care s-a instalat acolo cu impertinenţa proprie rasei; îi îngăduie totuşi micuţei sale prietene să se joace cu urechea lui lungă şi lăţoasă. Rochia îi este garnisită pe margini cu găitane din fir de argint; gulerul larg de dantelă se revarsă pe piept, peste care este petrecută cruciş o eşarfă roşie împodobită cu uriaşa perlă de rigoare.

Abia în anul 1659, după ce Maria Ana de Austria dăruise Spaniei doi prinţi, Mazarin şi-a văzut împlinit proiectul pe care îl urmărise vreme de paisprezece ani şi aceasta graţie abilităţii trimisului spaniol, Antonio Pimentel. Cererea solemnă în căsătorie a fost încredinţată mareşalului de Grammont. Intrarea sa sărbătorească în Madrid, la 16 octombrie, cînd a defilat în galop, cu suita, de-a lungul drumului de la Alcalátor pînă la Alcazar, „ca trimis ai unui rege tînăr, îndrăgostit şi galant", a cucerit stima spaniolilor. Filip al IV-lea l-a primit în sala oglinzilor, în picicare, lîngă un tron „de o valoare nepreţuită"; sala fusese pregătită pentru ceremonie de Velázquez. Francezul a remarcat imensul portret ecvestru al lui Carol al V-lea de Tiţian, ce se afla deasupra tronului, „redat atît de firesc — scrie fiul mareşalului — încît ai impresia că bărbatul şi calul trăiesc aievea". Pecetluirea contractului de căsătorie s-a făcut la 10 decembrie. Cu ocazia acestui eveniment, Calderón a scris piesa „Purpura trandafirului", prima *Comedia cantada* autentică din Spania; mireasa a avut încă răgazul să o asculte.

Filip a poruncit lui Velázquez să arate trimisului şi fiilor săi palatul, fapt care s-a petrecut la 20 octombrie; au fost vizitate şi palatul amiralului de Castilia, al ministrului Haro, al lui Medina de

Scanned with OKEN Scanner

las Torres și al lui Oñates, toate pline de picturi de preț. La plecare ducele i-a dăruit pictorului, prin Don Cristóbal de Gaviria, un frumos ornic din aur. Probabil că în fața portretului împăratului, domnii francezi au reflectat la timpurile trecute, cînd regele lor fusese ținut prizonier în turnul din nord-vest al acestui Âlcazar; dar și la viitor, privind cele două mlădițe cam ofilite ale Casei, a cărei moștenire fusese arvunită acum prin căsătoria abia încheiată.

Infanta a făcut o bună impresie și doamnelor franceze; solul a remarcat doar că elocvența ei nu i-a putut smulge decît cîteva formule srereotipe de curtoazie. La întîlnirea de mai tîrziu, din sala de la Bidasoa, tînărul rege de douăzeci și doi de ani a zărit-o pe furiș, din pragul unei uși, pentru întîia oară. Acesta s-a îngrozit de vestimentația ei, apoi a găsit „că este foarte frumoasă și îi va veni ușor s-o îndrăgească". Filip s-a arătat încîntat de chipeșul său ginere (*lindo yerno*).

Maria Tereza i-a păstrat soțului vechea înclinație; „nu avea alte năzuințe decît pe ale lui și nici o altă dorință decît aceea de a-i fi pe plac". Numai că tînăra spaniolă nu s-a arătat în stare să-l rețină în mrejele ei pe Ludovic, la acea Curte galantă, cu atîtea femei pline de duh și viață. Mintea îi era prea îngrădită, prea puțin mobilă; educația nu i se ridica deasupra celei a unei spaniole comune. Devoțiunea monahală, simplitatea simțămintelor ei copilărești, stîrneau ilaritatea și fiindcă ființa îi era atît de blîndă și curată, compătimirea. De la bun început n-a făcut altceva decît să-l plictisească pe Ludovic al XIV-lea, cu toate că la moartea ei acesta sr fi spus că este cea dintîi supărare pe care i-o pricinuiește regina.

INFANTA MARGARITA

Din căsătoria lui Filip al IV-lea cu nepoata sa, a venit pe lume o fiică drăgălașă, pe nume Margarita Tereza (născută la 12 iulie 1651). În acei ani de

Scanned with OKEN Scanner

permanent declin și înfrîngeri rușinoase, ca a fost pentru regele care se căia de păcatele tinereților, o ultimă rază de soare în acel amurg al vieții sale. Copilul era înzestrat cu un farmec deosebit; însuși mîndrul și sarcasticul Grammont, care schițează un tablou grotesc al societății de la Curte din acea vreme (1659), o numește într-o scrisoare către regina Ana, „ un micuț înger" și într-o alta, către Ludovic al XIV-lea, „cît se poate de drăgălașă și vioaie". Și astăzi încă, în fața portretului ei te duce gîndul la forța permanentă a înnoirii, care se face simțită în viață încărcată de prospețime și nădejde, aidoma unei dimineți de primăvară. Cîtă vreme seva se mai înalță încă spre o ultimă rămurică, aceasta va mai dărui o floare trunchiului uscat, și încă una dintre cele mai înmiresmate.

Mulțumită magiei artei, ea ni se înfățișează tot atît de fragedă și plină de viață ca și în urmă cu două sute șaizeci de ani. Înflorirea ei poate fi urmărită de-a lungul a șase ani. Cel puțin șapte portrete originale au ajuns pînă la noi. Cum de a găsit oare artistul, în vîrstă de cincizeci de ani, a cărui sensibilitate se îndrepta mai degrabă spre farmecul copiilor spanioli, cu ochi negri, ai sudului, amestecul de culori potrivit acestei ființe de viță străină și culoare nordică, coloratură pe care nimeni nu fusese în stare s-o imite? El triumfă chiar și asupra vestimentației grotești, care te întîmpină asemenea uneia de la un bal mascat; micuța făptură parcă dă să se înalțe, pentru a flutura în zbor pe lîngă carul lui Eol.

Din toate portretele copilei, doar două au rămas în casa părintească de la Madrid, unul înfățișînd-o chiar în centrul marelui tablou de familie. Întrucît era hărăzită încă din leagăn unui verișor austriac, din cînd în cînd erau trimise la Viena portrete de-ale ei; galeria imperială posedă două ori trei dintre ele între care primul și ultimul din această serie.

Cel mai timpuriu o înfățișează la vîrsta de trei, poate chiar patru ani. Este un copil gingaș, cu culori delicate și palide, cu ochii încă lipsiți de expresie și fără strălucire, pictat într-o tonali-

Scanned with OKEN Scanner

tate argintie și mai degrabă rece. Dintre toate, tabloul este totuși cel mai vesel, mai colorat și mai sclipitor. Culoarea neagră, redată cu economie în dantele și în întunecatele pietre prețioase, pare a fi prezentă doar pentru a conferi un aer și mai strălucitor înfățișării îmbrăcată în țesături lucitoare, ce reflectă din plin lumina. Peste tot, doar mătăsuri și piele transparentă de copil; păr blond și bogat; giuvaeruri scînteietoare și luciul albastru al unor ochi copilărești. Toate la un loc impresionează retina tot atît de autentic ca și natura. Înfățișarea, în rochie trandafirie țesută cu fir de argint, în formă de clopot, se ivește pe un fond saturat de culori calde: verdele-închis al perdelei, albastrul-verzui al țesăturii de pe masă și roșul-închis cu flori negre al covorului de Smirna. Tabloul este pictat cu un penel generos. În jurul mînuței, pictorul a așternut ulterior puțin alb, iar în jurul capului, roșu-închis. Cum ar putea fi oare definit mai bine acest tablou? Buchetul de flori de pe masa de alături, alcătuit din crizanteme, trandafiri de un roșu pal, și crini, ar constitui cea mai nimerită caracterizare. El arată asemenea unui covor de flori plin de roua dimineții. De ce oare acest buchet de flori abia schițat, aidoma poemelor lui Saadi în care sînt pomeniți trandafirii, evocă mai viu farmecul florilor naturale decît unele amănunte savante din lucrările unui de Heem ori Huysum?

Copilul, el însuși, se apropie de ființa florilor, unica sa activitate psihică fiind aceea de a sta cîteva clipe locului, de a ține evantaiul și a-și rezema mîna de marginea mesei. În atitudine se ghicește însă un început de hotărîre și demnitate: ființa împărătească gata să-și desfacă petalele.

În portretul de la Luvru, probabil un cadou pentru regina-văduvă Ana, cuvintele *Linfante Marguerite* stau scrise cu litere de aur în partea superioară a tabloului; el provine din vechea galerie franceză. Chipul micuț a devenit și mai gingaș, în schimb ochii rotunzi și albaștri sînt imobili și nu par încă străbătuți de gînduri. Pictura este așternută pe pînza grosolană cu un

Scanned with OKEN Scanner

strat de culoare atît de subțire și un penel atît de diafan, încît îi poate exaspera nu numai pe diletanți (cum vorbea Prosper Mérimée despre sine însuși), *a bone of contention to the copysts** (Stirling). Se remarcă tonul verde-gălbui al culorilor, ce se abate de la obișnuitul ton argintiu. El este propriu lui Mazo, care l-a ajutat poate pe maestru la finisare.

Apoi urmează mai multe înfățișări ale micuței, cam din al șaselea an al vieții, atunci cînd era în culmea drăgălășeniei, fiindcă i-a fost sortită o frumusețe de copil trecătoare. În portretul adus de curînd la Viena din castelul de la Praga, în care poartă aceeași rochie din *Las Meninas*, chipul îi este și mai delicat. Între timp micuța făptură a căpătat un aer grațios, iar ochii o strălucitoare expresie. Lucrarea poartă în întregime pecetea maestrului. Se deosebește prin simplitatea tentelor de pe fondul întunecat, de explozia de culoare din primul portret. Forma și însuflețirea sînt atinse din puține trăsături de penel, pline și ample. Panglicile și perdeaua (ce-i pune în valoare conturul) sînt vag colorate în roz. Buclele mari și mătăsoase, de culoare blondă, sînt atît de fine și slobode, încît te aștepți în orice clipă ca adierea să se joace prin ele, răsfirîndu-le. Buzele întredeschise și nările ce palpită trădează respirația și pulsul mai iute al acestei făpturi aidoma unei păpuși.

Asemănător este și exemplarul de o modelare mai accentuată, însă mai nesigur, de la *Hertford House*, din colecția Higginson. Se remarcă contrastul între tonul auriu al chipului și cel argintiu al întregii înfățișări, între umbrele cenușii, ușor estompate și luciul stacojiului.

Portretul aflat la Frankfurt (achiziționat cu 10.700 de franci dintr-o colecție de la Sevilla), ce o reprezintă pe prințesă cu părul buclat, este o variantă lucrată mai în pripă, însă autentică, chipul fiindu-i parcă lucrat cu creioane moi de pastel auriu și argintiu.

---

* Mărul discordiei pentru copiști.

Scanned with OKEN Scanner

Ciudat este însă cel de-al treilea tablou regăsit de curînd la Viena, în care poate fi recunoscut portretul descris de Palomino; el fusese dăruit împăratului în anul 1659. Ar fi fost deci pictat cu un an înainte de moartea artistului și o reprezintă pe Margarita în cel de-al optulea an de viață. Fondul pentru căpșorul blond este dat de o nișă din perete, o suprafață pătrată, de culoare roșie. Apar semne ale unor modificări dezavantajoase ale trăsăturilor. În partea stîngă se găsește o măsuță de serviciu (*bufetillo*), acoperită de o cuvertură ce cade pînă la podea; pe ea se află un ornic din lemn de abanos, ce odihnește pe niște lei din bronz poleit și are pe laturi mici colonete negre și roșii. În centrul portretului atîrnă un tablou cu ramă rotundă (ce reprezintă carul soarelui pe un cer albastru) și alături un cadran. Mîinile odihnesc pe un *guardainfante*; cu stînga ține un manșon imens. Costumul, banderolele din păr și eșarfa trecută peste piept au culoarea închisă a măslinei.

Cu toate că tabloul are cea mai serioasă atestare dintre toate, nu poate fi considerat, după o privire mai atentă, decît ca o lucrare a lui Mazo executată sub îndrumarea lui Velázquez. O comparație cu celălalt portret, descris mai sus, nu lasă nici o îndoială. Coloritul tern și întunecat, desenul neglijent, redarea puțin fericită a trăsăturilor (ochii nu se află la același nivel), privirea fără viață, lipsa de caracteristică a nasului și gurii, albul de cretă al feței, modelarea imperfectă, părul fără luciu, racursiul neconvingător al brațului stîng, toate la un loc trădează o mînă de ucenic.

În marea sală a muzeului Prado, un portret enigmatic atrage privirile uimite și amuzate ale vizitatorilor, prin veșmîntul uriaș care este de un prost gust desăvîrșit, chiar dacă ținem seama de moda epocii respective. Acela care nu se va lăsa influențat de forma veșmîntului și va privi doar culorile, va fi impresionat de realismul uimitor al rochiei de mătase albă, brodată cu fir de argint, briliantele și aurăriile strălucitoare, de eșarfele

Scanned with OKEN Scanner

și panglicile de un roșu aprins în partea de sus, roz în cea de jos, totul pe fondul unei perdele din brocart de culoare roșu-carmin, ce stă să cadă aidoma unei mase amenințătoare de stînci.

La Madrid se consideră că tabloul o reprezintă pe Maria Tereza. O atribuire deloc întemeiată. În inventarul castelului din anul 1772 o pictură cu dimensiuni asemănătoare este totuși numită astfel; dar și infanta din *Las Meninas* era numită, în timpul lui Filip al IV-lea, tot Maria Tereza. Cine a privit însă portretul acesteia executat de Mignard (și la Prado se află mai multe), nu poate lua în seamă o atare prefacere a trăsăturilor. Lipsește dealtfel orice asemănare cu mama ei, Isabela. Este o figură tipic habsburgică. Fața se remarcă prin ochii mari și rotunzi, larg deschiși; Maria Tereza îi avea mai degrabă retrași și migdalați; privirea uneia este mai vioaie, a celeilalte, mai dulce și melancolică; Margarita moștenise gura dizgrațioasă a tatălui, pe cînd aceasta are o gură mică, cu buze bine conturate.

Îmbrăcămintea ține de moda anilor cincizeci, ca și maniera execuției picturale; potrivit catalogului madrilen, chipul este acela al unui copil de zece ani (?); ar trebui deci să fi fost pictat în jurul anului 1648, înainte de călătoria artistului în Italia. Se crede îndeobște că figura provine de la o poză timpurie și că i-au fost adăugate mai tîrziu, puțină vreme înainte de tratativele cu privire la căsătoria franceză, corpul, veșmîntul, frizura și mîinile. Dar cum putem oare accepta o asemenea nerozie? La vremea cînd se afla în pragul frumuseții de focioară și urma să devină mireasa regelui Franței, să-i fi fost compus un somptuos tablou cu un cap mai vechi de copil? Răgazul era suficient pentru pictarea veșmîntului bogat, a gătelii părului și a obiectelor din jur și nu se găsea timp pentru chip! Căpșorul unui copil în vîrstă de zece ani, pentru înfățișarea unei doamne de douăzeci!

Se mai spune că chipul ar fi pictat într-o manieră mai veche, foarte diferită de celelalte. Este adevărat că avem de-a face cu un alt stil, însă nu cu

Scanned with OKEN Scanner

unul mai vechi, cel puțin în ceea ce îl privește pe Velázquez. Chipul este redat într-un ton cenușiu, compact și neted, fără reflexe; în zadar am căuta o față pictată asemănător în deceniul al cincelea. Dealtfel nu se află nici o urmă a vreunei alte înfățișări sub aceasta. În sfîrșit, de curînd a ieșit la iveală la Viena o pictură ce corespunde întru totul, pînă și în ce privește racursiurile din părțile laterale și de sus, în care relația între chip și înfățișarea întreagă este aceeași cu cea din portretul nostru. E. V. Engerth a remarcat și aici tratarea diferită a chipului, pictat cu mai multă îngrijire, însă mai greoi, într-un ton cenușiu de gresie. Au existat oare la Madrid două pînze mari, în care să se afle la mijloc doar chipul, adăugîndu-se în două rînduri, la interval de zece ani, și restul înfățișării?

Chipul este însă de o asemănare perfectă cu cel din portretele infantei Margarita. Numai că trăsăturile s-au mai modificat întrucîtva, aducînd din ce în ce mai mult cu cele ale mamei ei; este pe cale de a-și pierde farmecul copilăresc. Acest proces de urîțire prematură se vădește definitiv în portretul executat de Mazo. Cărarea într-o parte, bucla ieșită de sub perucă și lăsată drept peste frunte, se regăsesc și la împărăteasă. În replica de la Viena, ea poartă drept podoabă, pe piept, vulturul bicefal austriac pe fond roșu-aprins. Chiar dacă s-au purtat unele tratative pentru o căsătorie germană a Mariei Tereza, cu greu puteam accepta ideea că ar fi putut fi înfățișată înainte de logodnă cu însemnele imperiale în chip de podoabă pe veșmînt. Apoi tratativele cu curtea Bourbonilor erau de mult în curs, iar infanta, după cîte am văzut, avea o înclinație deosebită pentru crinii familiei franceze.

Logodna Margaritei cu împăratul a avut loc în anul 1664, pe vremea cînd împlinise vîrsta de treisprezece ani; catalogul vienez apreciază vîrsta din tablou la aproximativ doisprezece ani. Întrucît Velázquez nu se mai afla printre cei vii în 1664, concluzia care se impune este aceea că portretul a fost pictat de unul dintre ucenicii săi, după mo-

Scanned with OKEN Scanner

delul unor portrete asemănătoare de infante. Probabil că chipul dintr-un portret lucrat de mîna sa a fost ulterior retușat pentru a reda modificările trăsăturilor intervenite în acești trei ori patru ani. Aerul încîntat al tinerei doamne, precum și fermecătorul buchet de flori, se potrivesc întru totul fericitului eveniment.

PRINȚUL FILIP PROSPER

Mai-sus amintitul portret al micuței Margarita, pictat anume pentru împărat, era însoțit de cel al frățiorului ei, Filip Prosper, în vîrstă doar de doi ani. El este acela, la a cărui venire pe lume (28 decembrie 1657), Calderón a scris „Laurul lui Apolo?, în care cînta refrenul:

Hoy, con Próspero arrebol
*Para todos nace el sol.**

Putem presupune deci că dăruirea a două fermecătoare portrete de copii, executate cu o grijă deosebită, nu era lipsită de un oarecare substrat politic. Probabil că se vroia un balsam pentru rana provocată la Viena de logodna franceză negociată de Don Luis de Haro. Unul dintre ele reprezenta în mod vădit o chezășie împotriva bănuielilor privind o eventuală succesiune străină. Celălalt, o aluzie la o nouă posibilitate matrimonială austriacă, o dată cu înflorirea în scurt timp a micuțului prinț.

Cu nașterea acestui Prosper s-a împlinit, după unsprezece ani, evenimentul mult dorit de părinți și de întreaga suflare spaniolă, acela de a avea din nou un moștenitor al tronului. Grammont l-a văzut în octombrie 1660 și l-a găsit frumușel; alături de el se mai afla și micuțul său frate, Ferdinand Toma, venit pe lume doar de zece luni

* Astăzi, frumos gătit,
Soarele răsare pentru toți.

Scanned with OKEN Scanner

(născut la 21 decembrie 1659); acesta părea însă atît de plăpînd încît „nu va trece multă vreme pînă să odihnească pe tărîmul celălalt". Într-adevăr, s-a și stins puține zile după aceea (la 23 octombrie). Nici Prosper nu era prea zdravăn; un copil anxios, predispus epilepsiei și, potrivit lui Quirini, „cu o constituție delicată, greoi la mers, fără culoare în obraji, asemenea celor din neamul său austriac, cu gura mai toată vremea căscată, cu capul mare și ochi albaștri, cu genunchii moi, în fapt fără pic de vlagă". Nu se lăsa purtat decît de un bătrîn franciscan, în etate de șaptezeci și patru de ani, Antonio de Castilla, lucru lipsit de oarecare primejdii. „Maiestățile lor însă, în marea veneraţie pe care o au pentru haina călugărească, suportă acest capriciu cu deosebită indulgență".

Portretul s-a aflat timp de aproape un veac în cabinetul de artă al palatului imperial din Graz, de unde a fost adus la Viena în anul 1765; la Belvedere era socotit altădată drept al Mariei Tereza. Stirling însă a observat în tablou unele detalii descrise de Palomino: pălăriuța cu panaș alb de pe perna taburetului, scăunelul roșu cu cățelul; peretele liber în dreptul ușii și al ferestrei.

Chipul palid, oarecum vînăt în jurul ochilor și gurii, nu reflectă cîtuși de puțin firescul neastîmpăr copilăresc și prezice mai degrabă o viață scurtă. De ce oare rochița roz, lungă pînă la pămînt, cu chenare argintii, este acoperită cu un șorț alb ca neaua; de poalele căruia atîrnă tot felul de jucării, clopoței și un fluier? De lănțișorul de aur petrecut oblic peste piept, sînt prinse două podoabe încrustate cu perle negre și briliante. Mînuțele amintesc de potirul veșted al unor crini. Această făptură albă se scaldă apoi în roșul saturat, de diferite nuanțe, al perdelei grele, al covorului etc. De parcă și vlaga ar trebui să intre pe calea culorilor în acest trupșor palid și fragil. Licărul plăpîndei sale vieți s-a stins la 1 noiembrie 1661.

Scanned with OKEN Scanner

COPILUL ÎN VEȘMÎNT DE CANONIC

În contrast ciudat cu vestеda mlădiță regală, cu paloarea chipului său firav, se prezintă portretul unui copil arătos, în veșmînt de cleric, aflat în galeria Harrach din Viena, unde este cunoscut sub numele de „Un infante spaniol în chip de cardinal". Multă vreme a fost atribuit lui Velázquez, constituind un document interesant asupra felului în care un ucenic talentat s-a arătat în stare să-i imite maniera.

Omulețul, în vîrstă abia de opt ani, ni se înfățișează în straie pompoase de canonic: mantie purpurie, cu o *mozzetta* de culoare roșie trecută peste stiharul alb; brațul drept odihnește pe masă, cu arătătorul în cartea de rugăciuni, în vreme ce mîna stîngă, lăsată, ține boneta mare și roșie, o atitudine tipică prelaților catolici. Comicul înfățișării este sporit de frizura ciudată și de părul lung, castaniu, cu cărare spre stînga, împletit în dreapta într-un soi de moț legat cu fundă albă. Trăsăturile, la rîndul lor, au trezit bănuiala că ar fi vorba despre o fată. Doar că băiețașul din portretul de familie de la Viena poartă și el tot un astfel de moț.

Delicioasă ne apare privirea mîndră pe care micul personaj o aruncă asupra lumii, din ochii castanii ce lucesc pe chipul plin de sănătate; fudul de noul său veșmînt plin de fast și de perceperea admirației pe care o stîrnește. În dreapta, dinaintea lui, stă tolănit cu cîine mops bine hrănit, cu o căutătură impertinentă și vicleană, de slugă la cei mari.

Ordonarea este cea de rigoare în tablourile cu vlăstare regești: risipă mare de spațiu și multe materiale în culori somptuoase. Se vede că se află într-o încăpere oficială; ca unică mobilă, o masă splendidă cu un acoperămînt purpuriu ce atîrnă pînă la podea, iar în spate, perdeaua, la fel de roșie și grea. Deschiderea mare a ușii ce îngăduie o privire largă în afară, arată că ne aflăm în vechiul Alcazar din Madrid și anume în

Scanned with OKEN Scanner

catul de jos, dinspre nord, de deasupra povîrnișului. Împrejurimile din imediata apropiere nu pot fi zărite din pricina poziției în care se află încăperea precum și a terenului în pantă. Locurile din depărtare, însă, mai pot fi recunoscute încă și astăzi. Foarte aproape se vede o porțiune din vechea grădină, *Jardin del Moro*, ce coboară pînă la Mansanares. Pe malurile înverzite ale rîului se mișcă felurită lume elegantă, cavaleri și doamne; două dintre acestea stau așezate în iarbă. Înaintea unui ștergar întins: nu cumva un *almuerzo** la iarbă verde? De pe această pajiște provine frumosul buchet de flori de pe masă, strîns în cinstea sărbătorii și alcătuit din crizanteme, toporași, ochiul-boului și un singur trandafir. Ceva mai încolo, apele de un verde întunecat ale fluviului; pe malul celălalt, iarăși cîmpii cu rufe la uscat și șoseaua, presărată din loc în loc cu măgăruși mînați de păzitorii lor. Strălucește apoi zidul văruit în alb al parcului regal și *Casa del Campo*, cu pavilionul ei vopsit în roșu. Departe, în albastrul zării, crestele pleșuve ale munților Guadarrama străjuiesc un ținut deluros.

Ce reprezintă oare acest tablou? Se afla în acea vreme un cardinal-copil? Infantele Ferdinand (născut în 1609) a primit pălăria roșie de cardinal la vîrsta de unsprezece ani (1620); copilul nostru pare însă mai mic, iar Velázquez nici nu se afla încă la Curte în anul 1620; maniera picturală indică și ea o perioadă mult mai tîrzie. Ferdinand a fost dealtfel ultimul infante din această dinastie. Nu-i mai puțin adevărat că se obișnuia ca progeniturile regale să fie învești mîntate ocazional în costumul vreunui ordin. Dar acest băiețaș nu prezintă nici o asemănare cu vreunul din fiii lui Filip al IV-lea.

Este deci fiul vreunui mare nobil, destinat carierei clericale. Fiindcă nu era în uz să se imortalizeze într-un astfel de portret oficial doar o simplă îmbrăcăminte de carnaval. Un indiciu ne călăuzește spre proveniența tabloului. El ține de

---

* Dejun

Scanned with OKEN Scanner

recolta de tablouri spaniole a contelui Harrach, în ale cărui însemnări vine des vorba de tablouri și achiziții, însă nimic despre acesta. Să fi dăruit oare vreun *grande* spaniol, solului străin, portretul prea-iubitului său urmaș? Poate fi însă și portretul copilului său.

Ferdinand Bonaventura, conte Harrach (1637—1706), întemeietorul ramurii mai noi a spiței, a activat începînd din 1668 în diferite posturi diplomatice; în 1672 a fost pentru prima oară în Spania (pînă în 1677). În această călătorie, a fost întovărășit de soția sa, Johanna Theresia, contesă Lamberg, împreună cu copiii. Citim în însemnările sale despre felul în care au cerut regele Carol al II-lea și mama acestuia (regina văduvă Maria Ana), să le fie înfățișați degrabă acești copii germani, doi băieți și două fete; au fost numiți *meninas* și copleșiți cu daruri de preț (noiembrie 1672). Cel mai vîrstnic, Carol (născut în 1662) a primit o spadă cu mînerul bătut în diamante (a murit în 1686 în timpul asediului de la Ofen); al doilea, Franz Anton (născut la 4 octombrie 1665) a primit printre altele și un inel cu diamante. Acesta era destinat carierei clericale și în 1673, pe atunci în vîrstă de opt ani, copilul a devenit ucenic-aspirant canonic de Passau și Salzburg. Acesta era titlul de care se bucurau fiii de nobili — canonici *in herbis** —, mici prelați, fără reședință ori drept de vot, în așteptarea unor posturi mai înalte. Treizeci de ani mai tîrziu a devenit episcop de Viena, iar în 1709 arhiepiscop de Salzburg. Cu ocazia festivității prilejuită de calea pe care urma să o apuce, i-a fost confecționat un minunat veșmînt clerical cu care i-a uimit pe toți cei prezenți, astfel încît a fost luată hotărîrea să fie portretizat ca atare de un pictor al Curții.

Tatăl său, contele, colecționar generos și avizat, a frecventat cu multă asiduitate galeriile de tablouri, încă numeroase la acea vreme, licitațiile

---

* În față

precum și pe pictori, cu ocazia acelei prime călătorii în Spania (prilejuită de tratativele cu privire la căsătoria regelui, după cum succesiunea a fost prilejul pentru cea de a doua călătorie). Călăuză îi era Carreño, care a pictat pentru el și portretele regelui și ale reginei-văduve. Cu toate acestea portretul descris nu pare a fi pictat de el, lucru de care te poți încredința cu ușurință privind un anume tablou din galerie pe care l-a lucrat realmente.

Portretul trebuie să fi ieșit deci de sub penelul unui pictor care a imitat pînă la confundare tonul și tușa lui Velázquez și anume Juan B. del Mazo. Este dealtfel cel mai reușit tablou executat de acesta și multora le amintește de tabloul de familie aflat în galeria imperială. În ceea ce privește peisajul și personajele din planul îndepărtat, poate fi recunoscută mîna care a lucrat la *Fîntîna Tritonilor*. Lui Mazo îi sînt proprii și semitonurile galben-verzui pe care le utilizează pentru nuanțele mai șterse ale purpurii și carnației. Desenul greșit al degetului mare de la mîna dreaptă și cel al buzei inferioare, nu le-am putea întîlni la Velázquez, care la vremea aceea nu se mai afla de treisprezece ani printre cei vii.

PERSONAJELE HAZLII

Măscăricii în Spania

Încă din secolul al șaisprezecelea, italienii remarcaseră înclinația spaniolilor pentru bufonerii. Un erudit care s-a ocupat de istoria comicului avea impresia că „datorită imaginației lor înfierbîntate și fără de măsură, spaniolii au întrecut toate celelalte popoare ale Europei pe tărîmul grotescului și al comicului". Poate că tocmai datorită firii lor înfrînate, „După cum din austera tagmă clericală — afirmă Jean Paul — provin majoritatea autorilor comici, tot astfel și gravul popor spaniol posedă mai multe comedii decît oricare alt neam și uneori cîte doi arlechini într-o singură piesă". Legăturile care încătușau spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tul spaniol, gustul pentru cele triviale, amestecul, mai mult ca oriunde, al reminiscenţelor culturii medievale, încă vii, cu noua stare a culturii, au dus la unele ficţiuni din care au scăpărat scînteile comicului. Această predilecţie nu s-a făcut simţită niciciînd mai mult ca în acel veac, la începutul căruia a apărut cartea cu eroul „zănatec din fire, cu mintea doldora de raţiune, care are şi clipe de luciditate". „Întreaga speţă umană stă sub semnul nechibzuinţei ce-i era proprie". Vechi forme, care nu mai erau pe gustul poporului s-au redeşteptat în vremea aceea. Împletirea seriosului cu burlescul, a celor nobile cu vulgarul, a fanatismului cu defăimarea, n-au fost cultivate niciodată atît de liber în poezie, artă ori cult, ca în acele locuri. Paolo Tiepolo (într-o relatare din 1563) remarca uimit accesoriile de carnaval italieneşti folosite în Spania la cele mai înălţătoare serbări religioase: măşti, dănţuieli, comedii, intrigi amoroase şi pozne de măscărici. „*Autos* ale lui Calderón — spune Flögel — întrec printr-un amestec nemaivăzut de sacru cu profan tot ceea ce s-a plăsmuit vreodată mai ieşit din comun în materie de comedie".

Aşa cum glumele grosolane pe care le spuneau *graciosos** erau indispensabile în drama patetică, ori sperietoarele schimonosite la procesiunea din Joia verde, tot astfel erau obligatorii pentru pictorii maiestăţii sale portretele bufonilor Curţii, împreună cu cele ale unor pitici sau ale altor pocitanii ale firii (*phénomènes*). Ele făceau parte din ornamentaţia tradiţională a unor anumite încăperi din palatele regale. Acum nu se mai află pe pereţii scărilor, ori prin castelele de la ţară, ci au avansat, stînd alături de înfăţişările pline de morgă ale foştilor lor stăpîni, care bineînţeles că nu se despărţeau de ei odinioară. Dacă punem la socoteală tablourile în care personajele vesele angajate anume (*hombres de placer*), piticii, tîmpii şi bufonii, apar ca figuri principale, cît şi cele în care au un rol secundar, pot fi reunite peste o duzină (multe s-au

* Comici, bufoni de comedie

Scanned with OKEN Scanner

pierdut) de portrete originale ieşite de sub penelul lui Velázquez, o colecţie unică în felul ei, — treapta cea mai jos a vechii societăţi spaniole.

În vremea lui Leon al X-lea — epocă de aur şi pentru bufonii de Curte — li se cerea acestora, ca şi în evul mediu, o oarecare iscusinţă la vorbă. Pe acest meşteşug era stăpîn acel arhipoet Camillo Querno, care a sosit la încoronarea poeţilor de pe Capitoliu călare pe un elefant; în compania sa, înaltul pontif improviza versuri. Abia în veacul nostru a apărut diviziunea muncii. Doar în improvizaţiile de moment, sugerate de prea-înalţii lor stăpîni, poeţii de Curte aminteau de nişte jongleri. Aflăm despre un anume Cristofano Cieco, care era în solda regelui; trimisul toscan găsea de cuviinţă că merită osteneala de a vesti curtea de la Florenţa de moartea „celui mai mare improvizator al Spaniei", atunci cînd personajul s-a înecat în iunie 1640. Fiindcă tot vine vorba despre poeţi în acest context, este regretabil că nu au fost consacrate undeva în Alcazar şi o *Escalera** sau o *Bóbeda* în chip de colţ al poeţilor. Pietro Aretino se întreba dacă nu cumva lui Leon al X-lea îi erau mai dragi *ciancie de'buffoni* decît *virtu de'dotti***, iar Boileau se văita că la Curte:

Et l'esprit le plus beau, l'auteur le plus poli
N'y parviendra jamais au sort de l'Angely
(bufonul lui Ludovic al XIII-lea şi al XIV-lea)

Aceste vremuri, cu toată mobilitatea invenţiei, nu dădeau nimic la iveală care să nu se sprijine pe măreţia trecutului.

Carol al V-lea ar fi spus odată: spaniolii par înţelepţi, dar sînt nebuni; italienii par şi sînt nebuni; francezii par nebuni, dar sînt înţelepţi, iar germanii par şi sînt nebuni. Era în spiritul vremii ca faptele omeneşti să fie privite în lumina acestor contradicţii. Importanţa pe care împăratul o acorda bufonilor săi reiese şi din numele pictorilor puşi să-i portretizeze. Piticul pe care

---

* Scară

** Glumele, trăncănelile bufonilor, decît virtuţile învăţaţilor.

i-l dăruise Sigismund al Poloniei ca foarte îndemînatic, cultivat și înțelept, poate că este micuțul bufon *(truhanillo)* Stanislas, pictat de Tițian. În portretul din marea galerie de la Prado (menționat încă din 1614) el purta un costum de damasc roșu tivit cu blană, ținea în mîna dreaptă o lance, iar în stînga o bonetă roșie (poloneză, poate) cu garnitură de hermină. În deceniul al patrulea, portretul se afla în palatul din Madrid. S-au păstrat două portrete din această categorie, pictate de A. Moro. Unul îl înfățișează pe Pejeron, unul dintre bufonii contelui de Benavente, portret care figura încă în inventarul lui Filip al II-lea, în *Casa del Tesoro* și era evaluat la doisprezece ducați. Este un bărbat în etate, cu partea de sus a capului de o construcție grosolană, cu picioare scurte și strîmbe, înveșmîntat în costum alb de Curte, ce ține în mînă niște cărți de joc; trăsăturile sînt cele ale unui țăran necioplit și morocănos cu privirea speriată și fruntea încrețită. Celălalt tablou este frumosul portret de la Luvru al piticului cu un cîine uriaș ce are întipărit pe zgardă blazonul împăratului; omulețul are trăsăturile răutăcioase ale unui cocoșat slut. Poartă o tunică de culoare verde-închis, brodată cu fir de aur și o mantie foarte lungă, bonetă țuguiată, un lanț de aur, spadă și un sceptru de bufon. O figură asemănătoare se afla în castelul din Madrid alături de portretul împăratului.

Cine dorește să-și facă o idee despre umorul acestor măscărici, nu are decît să deschidă „Florilegiul" lui Melchor de la Cruz, unde sînt strînse laolaltă unele dintre vorbele lor.

Filip al II-lea, care aduna cu mult zel fanteziile lui Hieronymus van Aeken, nu era chiar atît de sumbru pe cît ni se pare. Îi plăcea gluma, iar la timpul mesei (spre binele digestiei) erau chemați bufonii; a luat cu sine în călătoria spre Englitera un număr mare dintre ei; altfel, îi ținea din scurt. Figurile bufonilor, între care și femei, pictate de pictorul său de Curte, Alonso Sanchez Coello, erau

---

* Șmecher

expuse la sfîrșitul veacului al șaptesprezecelea pe treptele ce duceau către galeria nordică a Alcazarului. În acea vreme sminteala era învăluită într-un soi de umbră mistică, după accepția celor vechi; uneori era socotită ca fiind de inspirație divină. Atunci cardinalul Hugo Buoncompagni, însoțit de prelații Felice Peretti și Nic. Sfondrati a sosit la Curtea spaniolă, în chestiunea arhiepiscopului încarcerat Carranza, aflîndu-se odată la masa regelui, un *truhan* i-ar fi spus lui Filip: Știi oare că prînzești cu trei papi? după care i-a bătut amical pe umăr pe prelații cu pricina. Ei au devenit ulterior pontifii Grigore al XIII-lea, Sixt al V-lea și Grigore al XIV-lea. În prologul pieselor sale de teatru, Cervantes istorisește că poetul-actor Lope de Rueda din Córdoba a fost înhumat în corul bisericii alături de bufonul Luis Lopez. Un portret în ulei al acestuia din urmă se găsea în încăperea tezaurului *(guardajoyas)* lui Filip al II-lea.

Bătrînul stăpînitor, suferind la pat, devenise foarte receptiv la unele glume subtile, *chistes*, așa încît, în chestiuni delicate, principii se foloseau mai degrabă de un agent sub o asemenea mască, decît de diplomați. Venețianul Agostino Nani povestește că în anul 1598, cu ocazia trimiterii darurilor de nuntă pentru Albert și Isabela, a sosit la Curte și un bufon al marelui duce Ferdinand I, care, ajutat de umorul său florentin, a pătruns în odăile maiestății sale, fiind răsplătit de acesta cu aurării, cu caleși și cai pentru a vizita castelele coroanei. S-a dovedit însă a fi și un foarte abil *(accortissimo)* intermediar în treburile matrimoniale ale frumoasei nepoate a alteței sale.

În menționata galerie cu portrete de bufoni se afla și portretul pictat de Sanchez Coello bătrînului Morata, șezînd în natură, adîncit în lectură cu ochelarii pe nas, cu alte cărți răspîndite în juru-i; poate că el a constituit modelul redării lui Primo. Mai încolo, se afla Martin de Aguas — o dată îmbrăcat într-o manta țărănească de stofă *(gabán)* cu dungi albe, roșii și verzi, cu ciorapi galbeni, ținînd în mînă boneta de bufon; altădată,

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

înveşmîntat în albastru, cu mîna lăsată pe un copil şi urmat de o suită în care se află şi un maur. Un *truhan* mărunţel şi gras, pe nume Rollizo (ceea ce înseamnă „dolofanul"), îmbrăcat într-o tunică spintecată de culoare portocalie, stă alături de uriaşul ţăran catalan Juan Biladon (?), ţinîndu-l de curea; acesta apucă un fier de plug cu mîna stîngă. Mai putea fi văzut acolo şi piticul lui Don Carlos, Cristóbal Cornelio, îmbrăcat în roşu.

O întîlnim de mai multe ori pe Magdalena Ruiz; o dată, înveşmîntată în port negru de Curte, cu mantilă de dantelă, colier de mărgean, mîneci albe, evantai şi mănuşi. Ea aparţinea prinţesei Juana de Portugalia şi posibil că de la aceasta a trecut la infanta Isabela. Într-un tablou şade alături de tînăra fiică a lui Filip al II-lea, care îşi sprijină mîna pe capul ei mare şi slut de femeie îmbătrînită înainte de vreme. Cine să fie oare mititelul şi drăgălaşul personaj din portretul de la *Hamptoncourt*, atribuit lui Pourbus, al fiicei, mai vîrstnică de astă dată, a lui Filip al II-lea, portret ieşit probabil de sub penelul lui Bartolomé Gonzales? Şi oraşul Neapole pare să-şi fi adus contribuţia, fiindcă aflăm un portret jumătate-figură al „Calabrezului", înveşmîntat în negru, cu lanţ de aur, cu mîna vîrîtă în centură. În sfîrşit, o aflăm pe Catalina portugheza, jumătate-figură, cu testemel de văduvă pe cap, bătînd cu palma într-un vas cu clopoţei; portretul se afla în *guardajoyas*, între acelea ale lui Filip al II-lea şi Don Juan de Austria. Pe lîngă bufoni găseai şi ciudăţenii ale firii; Brígida del Río, poreclită „femeia cu barbă din Peñaranda", care îşi făcuse apariţia la Madrid în anul 1590, precum şi „Fetiţa cu părul creţ" *(la niña encrespada)*, ambele portrete aflate la Prado.

Raţiunea, care jucase un rol de căpetenie în vremea domniei lui Don Felipe el Prudente, ajunsese partea cea mai vitregită sub sceptrul celui de-al treilea Filip, timp în care bufoneriile au ajuns la mare preţ. La festivităţile din anul 1599, prilejuite de nunta acestuia, Lope de Vega a apărut în rol de bufon. Dintr-o relatare din anul 1611

aflăm că granzii holtei, cu precădere cei de la țară, își țineau casa și masa deschise curtenilor influenți. Se cădea prin urmare să poftească și bufonii regelui, „fiindcă ei se fac ecoul a tot ceea ce văd și aud". La Pardo se afla portretul lui Bonamic și Don Antonio cu cîinele Baylan (Vaillant), pictat de Pantoja de la Cruz.

Specifice genului sînt scrisorile unui măscărici italian, o adevărată raritate care s-a păstrat în arhiva de la Mantova. În 1604 a sosit din Italia, la Valladolid, Don Gerónimo Fonati; a fost primit cît se poate de bine de mai-marii Curții, de contele de Miranda, de ducii de Cea și Sessa și prezentat regelui, care i-a dăruit de îndată un costum evaluat la cinci sute de scuzi. Fiindcă era un măscărici ieșit din comun, succesul a venit de la sine. Acest nobil îi scrie stăpînului său, ducele Vincenzo Gonzaga, iscălindu-se *Vostro affizionato come padre**: „M-am întrecut aici cu cavaleri ai tagmei mele și am cîștigat premiul măscărilor *(infamia)*. Mi-e teamă însă că lupta cu adevărații cavaleri o voi pierde, fiindcă în loc de gologani ce mă răsplătesc cu mutre solemne". Cumătrul poata fi sigur de devotamentul său și de faptul că se vi reîntoarce chiar dacă ar fi ca regele Spaniei să îi ofere întreg avutul său. Trimisul scrie ducelui cu ocazia plecării lui Don Gerónimo că acesta „îi va putea da tot soiul de relații despre Curtea spaniolă, fiindcă în scurtă vreme le-a trăit aici și pe cele bune și pe cele rele".

Însă nicicînd îndeletnicirea măscăricilor n-a dobîndit o asemenea însemnătate ca în vremea domniei lui Filip al IV-lea, rege deopotrivă frivol și melancolic. Se spune că ocaziile în care ar fi rîs cu adevărat puteau fi numărate pe degete. Plictisul regesc este imens și mult mai primejdios decît cel al muritorilor de rînd, pentru demnitari, curteni și supuși, iar uneori chiar pentru pacea continentelor. Regele din piesa lui Calderón, „Medicul onoarei sale", îl răsplătește pe bufonul său ori de cîte ori îl face să rîdă, cu o sută de scuzi, iar dacă

* Dragul vostru, ca un părinte.

Scanned with OKEN Scanner

timp de o lună nu izbuteşte, îi va fi spart nici mai mult nici mai puţin, decît un dinte. Filip al IV-lea făcea parte din acea categorie de prea-înalţi domni care, potrivit lui Erasmus în Elogiul nebuniei, nu pot petrece nici măcar o oră, la masă ori în faţa pocalului, şi să se lipsească de măscăricii lor. Aceştia se arată în preajma sa la teatru, audienţe, serbări şi au intrare liberă oriunde:

Que, en fé de hombre de placer,
Debe de haberse tomado
Licencia de entrar aqui.*
(Afectos de odio y amor, II).

Cu ocazia luptelor de tauri organizate în cinstea ducelui de Modena (1638), ei şedeau în jurul perechii regale, la picioarele tronului, înveşmîntaţi în costumul vechilor regi ai Castiliei. N-ar fi greşită presupunerea lui Beruete potrivit căreia cele trei figuri baroce de regi vizigoţi, pe care Alonso Cano le-a pictat pentru vechea sală de teatru din Alcazar, nu reprezintă altceva decît portretele acestor măscărici.

Astfel încît nu este de mirare că şi un bărbat ca Velázquez este socotit uneori de acelaşi rang cu ei, — mai ales atunci cînd subvenţia pentru îmbrăcăminte îi este redusă, o dată cu cea a bărbierilor, la 80 de ducaţi (bărbierii erau puşi pe aceeaşi treaptă cu bufonii şi piticii); sau cînd, la luptele de tauri din *Plaza Mayor*, şedea dimpreună cu bărbierii şi valeţii nobililor abia în rîndul al patrulea.

Se întîmpla uneori ca oameni înţelepţi să se folosească de această mască a umorului pentru a dobîndi libertate de mişcare şi influenţă. Către sfîrşitul domniei lui Filip al IV-lea, un *ayuda de cámara* pe nume Emanuel Gomez a devenit datorită acestei înclinaţii una dintre persoanele cele mai influente de la Curte. Fusese în Italia, la Florenţa şi trecea printre diplomaţi drept un politician abil

---

* Care, numai pentru că e măscărici,
Trebuie să-şi fi îngăduit
Să intre aici.

și un bun cunoscător de oameni, fiind inițiat în proiectele secrete de însoțiri princiare, cu scopul de a tatona terenul; ca atunci cînd ducele de Modena dorea s-o ia în căsătorie pe fiica lui Don Luis de Haro. Avea un talent deosebit întru imitarea vocilor și gesturilor *(remedar)*; cu aceasta îl amuza pe melancolicul său rege și chiar pe cheltuiala lui; îl îngîna în față pe nunțiul papal cînd acesta oficia în capela palatului. El strecura la urechea regelui cele ce se petreceau prin oraș și se bîrfeau pe la Curte; mai-marii de la Curte, *pretendientes**, precum și solii străini, își disputau favoarea de a-l avea la masă, fiindcă știa să plaseze cuvîntul potrivit la momentul oportun, lucru pentru care nu se mulțumea să fie răsplătit doar cu ospețe. Solul toscan Vieri Castiglione îi plătește în 1661 șase *pezzi da otto*** cu ocazia unei audiențe.

Fiindcă existau mai mult ca oricînd motive de nemulțumire, atît generală cît și personală, prilejurile de a ironiza nu lipseau. Tirso socotește necesară o nouă dregătorie de tip burgund, aceea de a cîrti pe seama abuzurilor: își propune și o titulatură, anume *murmuratiel****. Lope, în *Peregrino en su patria*****, îl zugrăvește pe filozoful observator al acestor *Cosas de España*, care încurcă tărîmul raționalului cu cel al smintelii. El îi înfățișează pe îndrăgostiții săi într-un azil de nebuni din Valencia așa încît are curînd ocazia să strîngă laolaltă, într-un poem, toate neroziile ce se petrec dinaintea celor care umblă slobozi; chiar înțelepții din *Empyreum* află lucruri interesante despre vînătoare și muzică din gura pacienților lor, astfel încît un mare senior găsește că ar fi mai bine să-și lase copiii ignoranți, din moment ce toți smintiții din Spania sînt așa de învățați.

Dar nici atunci nu lipseau voci care să anticipeze judecățile posterității, care cu greu mai poate pricepe astăzi asemenea moravuri. Nicăieri nu se

---

* Pretendenți
** Șase bucăți de opt.
*** Bîrfitor, clevetitor.
**** Călător în patria sa.

Scanned with OKEN Scanner

simte mai pregnant preschimbarea gustului. Calderón exclamă:

¡Que un Rey, que es tan singular,
se deje lisonjear
*de locos y de truhanes!**

iar Quevedo, în fanteziile sale, cînd ajunge într-un colţ îngheţat din iad, aude că locul cu pricina este destinat nebunilor internaţi acolo tocmai pentru ca gerul glumelor lor fără haz să mai domolească pojarul din jur. Şi de fapt, dacă parcurgi acea culegere a lui Melchor de la Cruz, îţi dai seama că o glumă bună putea fi auzită mai degrabă în cercuri înalte, ca de pildă în cele monahale.

În epoca lui Ludovic al XIV-lea instituţia imorală a bufonilor de Curte a fost serios zdruncinată, ca în veacul al optsprezecelea să se stingă totul. Pe vremuri ea funcţiona în chip de supapă; în preajma lor, în plină Curte, se făceau auzite vorbele străzii, grosolăniile de prin taverne şi lupanare, clevetirile din *mentidero*, cum numea Calderón o încrucişare de străzi din Madrid. Din momentul în care a fost introdusă la Roma libertatea presei, umorul unor Marforio sau Pasquin a amuţit. Vorba slobodă a bufonilor a fost preluată de cu totul alte meserii ori corporaţii. Ei nu reprezentau altceva decît libertatea cuvîntului în cea mai joasă accepţie a ei.

TRUHANES

Portretele de bufoni ale lui Velázquez se întind de-a lungul unei mari perioade, de la mijlocul deceniului al patrulea pînă la sfîrşitul celui de-al şaselea. Dar, pentru că o biografie nu reprezintă doar un tabel cronologic, iar majoritatea lor aparţin ultimei perioade, îi putem prezenta aici drept

---

* Cum, un rege, care e un om atît de deosebit,
Să se lase linguşit
De nişte nebuni şi paiaţe!

Scanned with OKEN Scanner

colegi; deşi paleta caracterelor este mult mai amplă decît s-ar crede. Nu avem oare de-a face cu măscăriciul flegmatic, melancolic sau coleric, cu acela care strica cheful mesenilor fie în chip vesel fie în chip trist, cu cel sărac cu duhul, sau cu vreo apariţie ieşită din comun, făptură cu puterile secate, cu cel meditativ şi dispreţuitor de lume, cu aroganţa mercantilă ori cu viclenia ascunsă, sau în sfîrşit cu acela care filozofa în hohot de rîs sau de plîns?

Portretele se aflau în trei locuri diferite, pentru care au şi fost pictate dealtfel. Personajele vesele (*truhanes, hombres de placer*), fiinţe normale, unele chiar chipeşe, erau destinate castelului *Buen Retiro*; liliputanii, arieraţii şi cei care arătau ca nişte pozne ale firii, au fost plasaţi alături de predecesorii lor, de-a lungul treptelor din galeria nordică a palatului; lor li s-au adăugat, în *Torre de la Parada*, doi filozofi în zdrenţe, cu nume ilustre, a căror redare picturală amintea de subiectele antice.

În vremea aceea piticii erau înfăţişaţi în portretele stăpînilor lor, asemenea cîinilor preferaţi. Van Dyck a înfăţişat-o pe regina Henrieta împreună cu piticul Jeffrey Hudson, aşa cum poate fi văzută la *Northbrook Gallery* şi la *Petworth*. În splendidul portret executat de Rubens marchizei Maria Grimaldi de la *Kingston Lacy*, alături de gingaşa genoveză se află un pitic cu capul imens, cu trăsături primitive şi răutăcioase. Pictorul l-a folosit ca model şi în tabloul lucrat în aceeaşi epocă, *Femeia adulteră dinaintea lui Isus*, — un fariseu cu chip de monstru. Chiar în zilele noastre, unele femei frumoase caută să apară în compania unor prietene mai puţin arătoase. Velázquez nu i-a pictat pe aceşti monştri decît în compania copiilor de viţă regească.

Palomino a mai apucat să vadă la *Buen Retiro*, de-a lungul scării ce ducea spre „grădina regatelor", portretele acelor *truhanes* ai lui Filip al IV-lea (denumiţi şi *sabandijas palaciegas*, viermi sau reptile). Inventarul din timpul ultimului Habsburg cuprinde numele lor precum şi

Scanned with OKEN Scanner

o scurtă descriere a tablourilor. Erau trei pînze de dimensiuni mai mari ($2^1/_3 \times 2^1/_2$ coți), care îi înfățișau pe *Pablillos* de la Valladolid, cu guler *(golilla)*; Pernia, zis și Barbaroja, în port turcesc și Don Juan de Austria, al cărui nume adevărat nu este cunoscut, înconjurat de piese din armură aflate pe podea. Aceste două tablouri par să fie pereche. Lor li se adaugă alte trei mai mici (cu latura de $1^1/_2$ coți): toreadorul Juan Cárdenas cu pălăria în mînă, pictat în prima manieră a artistului; portarul Curții, Ochoa, *Calabaças* sau *Calabacillas*, cu un portret într-o mînă și un răvaș în cealaltă. Fiecare tablou este prețuit la 25 de dubloni.

Faima acestor personaje, cunoscute altădată la Madrid (ca astăzi *espadas*) mai bine decît conducătorii de oști sau poeții, a pălit repede. În inventarele casei de Bourbon, Don Juan se cheamă *Artillero*, Barbaroja — un maur, în vreme ce Pablillos este (chiar și în catalogul din 1854) un actor renumit. Prin aceasta, comicul figurilor, iscat de contrastul dintre mască și ocupație, s-a pierdut. Toți trei sînt tipuri specifice.

Ei aparțineau lumii celei mai de jos de la palat; între altele, primesc bacșișuri cînd dau reprezentații; un soi de personaje oricînd la îndemînă, tocmai bune pentru cele mai josnice distracții. Cu ocazia Carnavalului din 1636 au fost strînși laolaltă cu toții și amețiți cu vin pentru a le stîrni talentul din plin. Cu toate că erau angajați și plătiți, nu puteau fi recunoscuți întotdeauna după port sau atitudine și de aceea unele nume, ca Barbaroja, au fost luate mai tîrziu în serios. Atît de răspîndit era sentimentul demnității, chiar și în meseriile care îndeobște nu făceau prea multă cinste. Un spaniol care urma să fie biciuit de-a lungul unei uliți, atunci cînd călăul i-a șoptit să umble mai repede pentru a scăpa mai ușor, a replicat: N-o să-mi pierd eu onoarea pentru o sută de lovituri mai mult sau mai puțin!

Probabil că primul din această tagmă căruia i s-a acordat cinstea unei poze a fost Pablillos

din Valladolid. Înfăţişarea este pictată doar cu culori negre, albe şi castanii (în afară de umbrele picioarelor), pe un fundal cenuşiu şi gol. Personajul este înveşmîntat în port negru de Curte. După atitudine s-ar zice că este un mim. El pare că a venit în partea din faţă a scenei, unde se ţine cu picioarele crăcănate, cu mantia strînsă pe trup şi aruncată peste umărul stîng *(capa terciada*)*. Îşi întinde palma dreaptă pe jumătate deschisă, undeva în jos, de parcă ar şopti publicului ceva despre o persoană respectabilă aflată în acea direcţie. Poziţia, atitudinea precum şi trăsăturile feţei se potrivesc fără doar şi poate exploziei de rîsete pe care o vor provoca de îndată cuvintele sale caraghioase, rostite cu o mutră vulgară. Un chip care stîrneşte rîsul, cu o frunte îngustă şi teşită, pomeţii obrajilor proeminenţi, buzele umflate şi bărbia retrasă; sprînceneel groase, genele precum şi barba tăiată scurt, arată de parcă ar fi mîncate de molii. Mîinile, cu care se exprimă, sînt neobişnuit de îngrijit şi amănunţit modelate. În galeria lui Leganés se aflau în anul 1665 mai multe portrete ale acestui Pablillos, precum şi ale lui Pernia.

De curînd, unii au încercat să recunoască în acest „Paulică" acelaşi personaj care ne este înfăţişat într-un portret jumătate-figură din galeria de la Rouen, în chip de geograf umorist; abia că se aseamănă. Acesta este un spaniol uscăţiv, care are aerul că dospeşte în minte un gînd hazliu cu privire la globul pămîntesc aflat dinaintea sa. Criticii de artă, de obicei îngăduitori cu donaţiile suspecte, au stat la îndoială în acest caz multă vreme. Aşezat în dreapta, cu figura batjocoritoare întoarsă rîzînd către noi, indică de sus cu arătătorul spre un glob terestru, un gest trivial de dispreţ. Prin urmare un cinic, a cărui atitudine este contrazisă de frizura şi costumul ales. Căci dacă am accepta ideea că omul nostru doreşte să-şi arate dispreţul faţă de geografia naţiunii sale, ar trebui să-l socotim mai degrabă

---

* Pelerină, mantie aşezată în curmeziş.

Scanned with OKEN Scanner

drept un ingrat, fiindcă totuși cu aurul protectorului său, cu care își împarte eleganța, venise de peste mări în Spania.

Chipul se potrivește cu atitudinea. Fața a fost ulterior retușată, poate chiar de maestru, cu fugare *colpi*, pentru a ascunde probabil o crăpătură. Are ochi mici și negri, ce parcă împung de sub sprîncenele stufoase, frunte îngustă și un nas acvilin de roman, buzele și dantura bine precizate, un păr negru buclat după moda timpului și mustață cu vîrfurile întoarse în sus: o figură de baron Münchausen. Poartă un guler larg din dantelă, iar peste brațul drept odihnește mantia galbenă, modelată de pictor cu multă grijă. Aceasta, stratul subțire de vopsea, siguranța cu care este lucrat tabloul precum și umbrele întunecate, amintesc de *Sacagiul din Sevilla*.

În vremea aceea, bufonul cel mai gustat, iar după părerea trimisului toscan, chiar primul din tagma sa, era Cristóbal de Pernia. Primea salariu dublu și căpăta de la curteni orice își poftea. Era însă mînă-spartă și mereu plin de datorii, într-un timp fiind chiar surghiunit la Sevilla (1634); cum s-a aflat însă ulterior, fiindcă își atrăsese mînia ministrului. Atunci cînd regele, aflat la o vînătoare pe domeniul de la Balsain, a cerut unui slujitor cîteva măsline, iar acesta i-a răspuns că n-are, Pernia a exclamat: *ni olivas, ni Olivares*!*

Don Cristóbal (înfățișat aici cam la patruzeci de ani), ne apare ca un bărbat cu figură impunătoare, zdravăn la trup, cu ținută rigidă, ochii jucăuși, fruntea proeminentă și mustață — un fel de *miles gloriosus*. Una dintre sarcinile de căpetenie ale acestor *truhanes* era să-i imite în mod caricatural pe bărbații de seamă, numai că uneori erau ei înșiși un soi de parodie personificată a unor figuri istorice. Astfel încît acesta a fost poreclit Barbaroja, după numele aceluia care vîrîse groaza în locuitorii coastei spaniole în secolul al șaisprezecelea și a cărui figură era încă vie în

* Nici măsline, nici Olivares!

memoria tuturora la acea vreme. Portretul lui putea fi văzut la palat, în sala boltită „unde prînzește regele în zilele de arșiță", înfățișat cu turban pe cap și în straie de brocart, alături de alte figuri de aventurieri mauri.

Așa se ivea la serbări și astfel îl reprezintă și pictorul: într-o tunică roșie, cu mantie albă de croială maură, cu boneta ţuguiată și sceptrul de rigoare, însemne ale slujbei sale. Cu ocazia luptelor de tauri din anul 1633 a apărut cu un turban mare pe cap, cu sabia încovoiată, urmat de o suită; s-a ploconit înaintea lojei regale, cu o mutră obraznică. Primul taur l-a privit din toate părţile, dar s-a retras; al doilea, excitat poate de pînza roșie, l-a luat în coarne, cu cal cu tot. Poate că în tablou este reprezentat ca toreador sau mai precis ca *espada**. El și-a aruncat mantia peste umărul stîng *(doblado**)*, în așa fel încît corpul să rămînă expus și ţine spada de parcă ar fi în așteptarea unui atac, cu tăișul în mîna stîngă. Privirea îi este amenințătoare, ca și cum ar fixa ochii taurului.

Ca și tabloul care urmează, acesta nu este decît în parte finisat, poate chiar în mod deliberat; era de ajuns pentru un măscărici. Pe fondul brun care ţine uneori și loc de umbre, sînt așternute discret unele tonuri roz-deschis. Grundul cenușiu-murdar a rămas fără porţiuni mai luminoase. Doar mantia este modelată iarăși cu atenţie, ca într-un studiu. Tabloul a fost reprodus în gravură de Goya.

Corsarului sarazin îi este opus un erou spaniol al mărilor, cunoscut doar prin porecla sa: Don Juan de Austria. Faptul că i s-a atribuit măscăriciului numele învingătorului de la Lepante, ori pe cel al mult-promiţătorului fiu natural al maiestăţii sale, nepotul celui de mai sus, dovedește lipsa de prejudecăţi în această chestiune, chiar și pe seama unor eroi de viţă regală. Personajul a circulat mai de curînd și sub numele de Ferdi-

---

* Toreador care are sarcina de a ucide taurul.

** Îndoită.

Scanned with OKEN Scanner

nand Cortez, mai ales în gravurile executate de Lingée sau P. Adam (1824).

Este o apariție înaltă, uscată, puțin girbovită de cei șaizeci de ani ai săi, un chip famelic, niște sprîncene groase și negre umbresc ochii mici și retrași; gura știrbă este acoperită pe alocuri de o mustață țepoasă, iar picioarele uscățive sînt curbate în afară. Așa trebuie să ni-i închipuim pe *capitánes*, nervul disciplinei castiliene, care dintr-o adunătură de golani făureau falangele de oțel ale infanteriei pe care o conduceau. Bărbați cu vînă, neclintiți, violenți cînd era vorba de *pundonor**, devotați, frugali, crunți și fataliști care uneori, după ce-și jertfeau anii cei mai buni, puterea și avuția, în slujba regelui (poate ca acel Don Anibal Chinchilla care și-a pierdut un ochi la Neapole, un braț în Lombardia și piciorul în Olanda), nu aveau să-și mai primească solda niciodată, iar cînd se întorceau în sfîrșit acasă mîncau, ascunși de lume, doar usturoi și ceapă, apărînd din cînd în anticamera lui *secretario de guerra*, apariții înspăimîntătoare datorită cicatricelor, bătrîneții, foamei și amărăciunii:

Viejo y enfermo de servirte en guerra,
*En fuego indiano, y en flamenco frio.***
(Lope).

Cu privirea întrebătoare, plină de îndoieli, parcă așteaptă ca portarul să-i deschidă ușa excelenței-sale, care îl va consola spunîndu-i că adevărata soldă a spaniolului este onoarea.

Acest cavaler al tristei figuri apare însă aici în portul bogat al unui prinț de sînge. Tunica și mantia sînt din catifea neagră, ultima căptușită și tivită cu mătase roșie, cu mîneci și pantaloni roșu-carmin, ciorapi roz cu nasturi mari la genunchi și pantofi, pălărie lată cu banderolă roșie și panaș imens, mîna stîngă, ciolănoasă, se sprijină de mînerul spadei, iar în dreapta ține un baston cu ciucure roșu. În centură stă prinsă

---

* Sentiment al onoarei.

** Bătrîn și bolnav, căci te-am slujit în războaie,
În Indiile pîrjolite de soare și prin gerurile Flandrei.

cheia de oțel. Pe podeaua de marmură stau împrăștiate accesorii militare: un coif, o pușcă, gloanțe, o ghiulea de tun, hamuri; prin fereastra deschisă se zărește marea, pe care se desfășoară o bătălie navală asemănătoare celei din tabloul lui Tițian, care-l înfățișa pe Filip al II-lea cu vlăstarul său Ferdinand. Este vorba de ceea ce a mai rămas din corabia marelui vizir, pe care a trimis-o la fund. Acum și-a aruncat armura de pe el și așteaptă în veșmînt de gală felicitările unor Farnese, Colonna și Venier.

Ceilalți trei *truhanes* s-au pierdut în drumul lor de la *Buen Retiro* la palat. Într-o galerie scoțiană, *Rossie Priory*, se află portretul unui ușier, atribuit acolo lui Velázquez; la prima vedere, l-am putea recunoaște în el pe Ochoa. Un bărbat spre bătrînețe, îmbrăcat în negru, dă în lături o perdea și înmînează, înclinîndu-se către stînga, o scrisoare (pe care nu se afla însă numele pictorului). O figură cu trăsături nobile și bine precizate, cu fruntea înaltă, frumos boltită, cu o expresie înțeleaptă și supusă. Însă pe fondul negru, înfățișarea este doar schițată, mîinile abia conturate, iar fața pictată pe un grund negru-verzui, foarte deteriorată. În schimb draperia din dreptul ușii, un model frumos de Smirna, este tratată cu multă grijă și risipă de culori, plină de meandre decorative pe un fond roșu și într-un chenar alb. Această pînză iluzorie acoperă mai mult de jumătate din tablou. Probabil că tabloul, destinat să-i amăgească pe vizitatori, slujea ca *portiera** pentru vreo ușă mai dosnică. Lipsesc totuși indicii mai sigure că am avea de-a face cu penelul lui Velázquez.

MARCHIZUL DEL BORRO

Tabloul cu acest titlu, aflat din anul 1873 în muzeul de la Berlin, provine din Villa Passerini

* Draperie de ușă, paravan.

Scanned with OKEN Scanner

de la Cortona. Un cunoscător avizat, Eduard von Liphart, care l-a studiat pe Velázquez chiar la Madrid, a atras cel dintîi atenţia asupra acestei remarcabile pînze. Să ne lăsăm aşadar în seama impresiei lăsate de personajul redat în tablou.

Pretendentul nostru, o figură falstaffiană, stă lîngă o masivă construcţie cu coloane, în porţiunea îngustă a stilobatului, de parcă tocmai a păşit prin portalul palatului în portic, pentru a se înfăţişa mulţimii. Iar acum, în vreme ce calcă pe un steag, măsoară adunarea cu o privire provocatoare, deopotrivă mîndră şi duşmănoasă. Această privire parcă ar vrea să spună: Acuşi vă calc şi pe voi în picioare ! — în vreme ce-şi aruncă colţul mantiei peste umăr şi îşi sprijină stînga pe mînerul spadei. Am putea foarte bine să ni-l închipuim pe Sir John triumfînd asupra biruitului Percy. Din atitudine, din privirea batjocoritoare, reiese ceva mai mult decît o simplă întunecare a simţului moral. Ai avea chiar rezerve în privinţa judecăţii sale şi mi-aduc acum aminte de un alienat incurabil care, proţăpit în mijlocul cămăruţei sale, întîmpina vizitatorii cu o asemenea privire plină de dispreţ. Să fi existat oare vreodată un general care, înţelegînd astfel atitudinea de învingător, să calce în picioare un steag capturat prin luptă cinstită şi să se lase imortalizat ca atare? Însă ceea ce nu se cade îndeobşte să faci, îl îndemni pe cel nerușinat să o facă. Şi dacă ar trebui să ghicim caracterul personajului de pe pînză, l-am atribui fără doar şi poate acelui măscărici, Don Gerónimo Fonati, chiar lui, cel căruia pe bună dreptate i se cuvenea premiul infamiilor. Într-adevăr, înrudirea cu figuri precum „Comediantul" sau „Barbarossa", ne sugerează numele lui Velázquez. Dubiile se ivesc doar în privinţa personajului redat. Şi poate că de aceea se află în acest loc, unde s-a postat pesemne din proprie iniţiativă.

El pare totuşi să fie un general; fiindcă în colecţia de portrete a galeriei Uffizi se află chipul asemănător al acelui marchiz Alessandro del Borro, din Arezzo, *luogotenente* al prinţului

Scanned with OKEN Scanner

Mattia, asprul și sîngerosul conducător de oști al lui Ferdinand în războiul ca papa Urban al VIII-lea, al cărui blazon cu albinele aurite este brodat aici pe steagul alb-roșu călcat în picioare. Era o vreme cînd și Madridul se afla în relații încordate cu aceste albine. Într-un pamflet politic din anul 1639, leul nimicește cu coada, între alte animale heraldice, și aceste insecte:

*mata moscas con la cola.**

Se poate deci că portretul a fost pictat curînd după acea invazie în statele pontificale (1643), cînd Borro, luptînd împotriva unor trupe numeric superioare, a capturat orașele *Città della Pieve* și *Castiglion del lago*. Aflăm din cronici că la Pieve de pildă, blazonul familiei Barberini a fost smuls cu toate că cel pontifical a rămas neatins, un protest al marelui duce care nu intenționa să păstreze orașul. Faptul că mai tîrziu același Borro și-a oferit serviciile veneților (1652), a dat prilej trimisului la Madrid, Basadonna, să-i aducă un omagiu; acesta îl descrie ca pe „un foarte iscusit militar și căpitan, cu toată ființa sa bizară și ieșită din comun, nedezmințită de felul cum s-a purtat în afacerea toscană".

Iluminarea proprie tabloului poate că indică și modul în care a luat naștere. Lumina vine de jos, din stînga, de parcă personajul ar păși dinaintea unor lămpi de scenă sau pe o ultimă treaptă a unei scări, pentru a primi ovațiile mulțimii. Ea șterge în treacăt fața care aduce cu o lună plină, emisfera obrazului și gîtul, împrumutînd nasului cîrn un luciu vesel. Dorise oare Ferdinand să facă o glumă pe seama burduhănosului său condotier? O iluminare asemănătoare poate fi aflată de obicei la figurile decorative de pe arcurile de triumf, cum sînt de pildă cele ale lui Rubens din Belvedere. Lucrarea aduce cu o improvizație executată la sărbătorirea unei victorii, a cărei beție se face parcă resimțită și în tablou.

Silueta întunecată a bărbatului profilată pe fundalul luminos și gol, masivul său trup, se balan-

---

* Omoară muște cu coada.

Scanned with OKEN Scanner

seazâ pe postamentul firav al picioarelor acoperite doar în parte; pictura impecabilă a tunicii negre din catifea înfloratâ, precum şi altele asemănătoare, pot fi regăsite şi în alte pînze ale lui Velázquez. Lipseşte totuşi specificul execuţiei. Se ivesc dificultăţi şi din punct de vedere cronologic. După manieră, tabloul ar trebui plasat mai timpuriu; însă înainte de mijlocul secolului, pictorul n-ar fi putut să-l întîlnească pe condotier decît în vremea primei sale călătorii în Italia, cînd conflictul cu pontiful Barberini nu izbucnise încă. O ocazie potrivită s-ar fi putut ivi ceva mai tîrziu, la Madrid.

Atunci cînd, după încheierea păcii westfalice, s-a intenţionat o reactivare a acelui dureros război catalan, Borro, aflat la Viena, a solicitat un post de comandă. El a înfăţişat serviciile exemplare de care putea da dovadă un regiment german şi deoarece se bucura de o reputaţie de bravură şi noroc deopotrivă, oferta lui a fost degrabă acceptată. În 15 septembrie 1649, a apărut la Madrid, unde a tras la trimisul imperial şi a fost primit la Curte cu o „neobişnuită politeţă", dobîndind rangul unui „*maestre de campo* şi general al uneia dintre flotele Spaniei", cu o soldă foarte mare. În mai 1650, s-a deplasat la locul luptelor, iar succesele lui în această campanie atît de compromisă au fost socotite la Madrid „ca un miracol". S-a certat însă cu comandantul suprem şi în vara anului 1651 s-a întors în capitală, hotărît să nu mai rămînă în solda Spaniei. Tocmai atunci se întorsese şi Velázquez din Italia. Cum se potrivesc însă laurii cîştigaţi în campania catalană cu aluzia la faptele mai mărunţului război împotriva Barberini-lor? Pictorul Curţii, pe deasupra şi spaniol, ar fi fost el oare în stare să-i facă pe plac unui condotier italian, batjocorind blazonul acelei familii care nu-i acordase decît favoruri? Stema unui papă care îl adăpostise în propriul lui palat?

Scanned with OKEN Scanner

Obiceiul de a ţine pitici la Curţile princiare se trăgea din Orient, de unde îl preluaseră împăraţii romani şi a fost practicat apoi de-a lungul întregului ev mediu, pînă în vremea revoluţiei franceze. Erau strînşi de prin întreaga Europă, îmbrăcaţi în cele mai fine mătăsuri şi acoperiţi cu aur şi giuvaericale. Vigenerus descrie un banchet în palatul cardinalului Vitelli, la Roma, unde oaspeţii au fost serviţi de treizeci şi patru de pitici sluţi şi diformi. Pe piticul său, Jeffrey Hudson, înalt de 45 de ţoli, Buckingham l-a dăruit reginei ascuns într-o plăcintă. Portretul său în mărime naturală, altădată la Mytens, se află la Hamptoncourt. Blondul omuleţ, cu ochii albaştri plini de neliniște, cu buza de sus prelungă, şade îmbrăcat într-o tunică cavalerească cu mantie, într-un peisaj împădurit, de un verde suculent, pictat de Janssens.

Adesea ei erau nedespărţiţi de augustii lor stăpîni, asemenea unor cîini de rasă, îndrăgiţi şi trataţi ca şi ei. Aşa după cum compania cîinelui îl flatează pe stăpîn prin sentimentul de supunere necondiţionată, tot astfel şi omul normal îşi simte în faţa piticului forţa şi dimensiunile în toată plenitudinea lor, judecată care se potrivea dealtfel cu felul de a gîndi al acelor cercuri aristocratice. Erau la mare preţ exemplarele cît mai slute: ele reprezentau un soi de fond pentru gingaşa constituţie a vlăstarelor princiare. Urîţenia absolută este mai rară decît s-ar putea crede; dintre toţi măscăricii de la Prado nici unul nu se compară, de pildă, cu Claus-nebunul, bufonul din galeria de la Augsburg. În sfîrşit, era căutat contrastul comic: un chip bătrînicios pe un trup firav, de copil, o siluetă infantilă, cu voce, atitudini ori glume de om matur, maliţiozitatea inofensivă.

Nu mai puţin de cinci asemenea pitici redaţi de penelul lui Velázquez se află încă în galeria de la Prado; trei dintre ei par întregi la minte, dar doi de-a dreptul tîmpi. Ei îşi dobîndiseră locul alături de cei ai lui Filip al II-lea, pictaţi

Scanned with OKEN Scanner

de Sanchez Coello și anume pe treptele ce duceau către galeria de nord a palatului. Numele lor sînt în parte menționate în inventare: Soplillo, Francisco Moreno sau el Negro, Lescano; Sebastian de Morra, El Primo, Velazquillo el bufon, aflat încă la *Buen Retiro* în 1794. În 1700 tabloul era evaluat la 40 de dubloni.

Unul dintre ei este înfățișat în figură întreagă după modelul piticului lui Carol al V-lea pictat de Anton Mor, stînd în picioare, cu cățelul în lesă roșie, gata pregătit parcă pentru vreo partidă de vînătoare regală. Acel predecesor al său avea o expresie mai răutăcioasă și cinică în îmbătrînita lui figură de cîine mops, acesta în schimb una mai înfierbîntată. Pare, după ochii săi vioi, amenințători și obrazul încins, o făptură inteligentă cu o fire năbădăioasă. Este cel mai distins și mai mîndru din tagma sa, de unde și răbufnirile la adresa celor mari, pornit mai ales pe nasurile lor impozante, fiindcă al lui este micuț, ca și acela al colegului său de la Curtea lui Ludovic al XIV-lea, faimosul Duc de Roquelaure. Nu mai puțin caraghios este și contrastul între agitatul omuleț și liniștea masivei cățele negre, cu fruntea, botul și pieptul alb, care amintește de copoiul din *Vînătoarea de cerbi*.

Dreptul la această mîndrie i-l dă costumul, — *tanto la gala te hinchó** (Moreto). Este acela al unui mare senior flamand, pe care probabil că îl maimuțărește. Poartă o perucă blondă și lungă, cu fundă roșie; un guler larg și manșete din dantelă precum și o tunică și pantaloni brodați cu fir de aur; în mînă ține o pălărie cu boruri largi, împodobită cu pene de struț. Portretul este cel mai bine pictat din serie, într-un ton azuriu și în maniera ultimă a maestrului. În catalog trece drept *Don Antonio englezul*; tipul le-a părut altora a fi spaniol; într-una din sălile cu pînze anonime de la Luvru se află un chip asemănător (al optulea).

---

* Într-atît haina de gală te-a făcut să te umfli în pene.

Caracterul sinistru al piticilor s-a ridicat pînă la rangul de violenie insolentă în figura tenebrosului *Pesimist* ce șade pe podea, botezat la întîmplare, *Sebastian de Morra*. Un chip pătrat, cu barbă, cu o nuanță castanie a pielii, cu fruntea ca de taur, gata să distrugă orice s-ar afla înaintea lui. Văzut din față este lat, își ține privirea drept înainte, întinzîndu-și paralel picioruşele tot astfel; își ține mîinile tot paralel, cu palmele întoarse, sprijinite de coapse. Întreaga făptură pare un cub, tăiată numai în unghiuri drepte. Te-ai încumeta oare să-l privești? O salvă de înjurături te-ar domoli de îndată. Un inchizitor nici nu putea să sfredelească mai adînc, cu o asemenea privire, pe un înstărit *judaizante*. Cu toate acestea costumul său este colorat mai de grabă vesel; peste tunică și pantaloni se lasă o mantie de culoare roșie, tighelită cu aur și un guler larg din dantelă. Potrivit manierei de a picta, tabloul aparține deceniului al cincilea. Inițial, rama se închidea cu un semicerc; ședea acolo ca un cîine priponit în cușca sa. O copie veche, deteriorată, se afla în galeria de la Salamanca; Goya l-a reprodus în gravură (1778).

În aceleași zile în care regele îi poza lui Velázquez la Fraga (1644), acesta l-a pictat și pe piticul *El Primo*. Un cercetător pasionat a aflat că piticul cu acest nume primise în dar un costum din catifea neagră *(rizzo)* tocmai în acea vreme; iar omulețul nostru este singurul pitic înveșmîntat în negru. Or acest pigmeu, pe adevăratul său nume Don Luis de Aedo sau Hacedo, însoțea Curtea în călătoriile anuale la Saragosa, pe vremea răscoalei catalane. Olivares, mohorît mai tot timpul, îl lua adesea cu el în caleașcă; la o trecere în revistă a trupelor, la Molina, s-a slobozit din greșeală o muschetă; o așchie din glonț a pătruns în caleașcă, rănindu-i pe secretarul Carnero și pe El Primo.

Pe trupșorul firav, prins într-un impecabil costum negru de Curte, șade un chip grav, cu o frunte imensă, pe care pălăria așezată strîmb o lasă liberă. Ca o măsură parcă pentru dimensiu-

Scanned with OKEN Scanner

nile sale, ţine pe genunchi un in-folio ale cărui pagini dă tocmai să le întoarcă. Deranjat de foşnetul cuiva care trece, el îşi ridică iritat privirea; în aceasta se citeşte un soi de dispreţ pentru cei ignoranţi şi o leacă de blazare. Se pare că rezultatele investigaţiilor sale le trece în caietul deschis, aflat pe podea, cu o călimară deasupra. El se găseşte în mijlocul unei cîmpii, avînd drept fundal un peisaj muntos în genul celor din portretele ecvestre. Poate că acel in-folio este un tom genealogic. Şi unde regele îi spune „verişor" *(el primo)*, el se adînceşte în studiul relaţiilor de rudenie. Sau este vreun op juridic şi doreşte să-şi pună în valoare nişte drepturi? Poate că printre descendenţii cavalerilor *Reconquistei* s-au aflat şi unii granzi care scăzuseră pînă la asemenea dimensiuni; chipuri care mai păstrau încă aerul de familie al acelor *matamores**, şedeau pe trupşoare de gnomi. Cu atît mai mult se cădea deci să ţină capul sus. În privirea lui *El Primo* se regăseşte mîndria celei mai vechi nobleţi. Peste peisaj se zăresc încă urmele unor linii orizontale de culoare brună, ulterior acoperite de vopsea, despre care unii cred că reprezentau trunchiuri de copaci ori faldurile unei perdele. Nu sînt însă altceva decît trăsături de penel menite să acopere un grund anterior. Peisajul amplu aşternut peste ele nu le-a acoperit cu totul. Probabil că fondul iniţial reprezenta o încăpere, cu care oricum s-ar potrivi mai bine cărţile şi umbrele.

În sfîrşit, din ultimul deceniu provin şi figurile acelor smintiţi, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, doi băieţandri, anume *el Bobo de Coria* şi *el Niño de Vallecas*, cu care este într-adevăr atinsă treapta cea mai de jos a umanităţii. Fiindcă şi nătîngii aparţineau personalului de amuzament de la palat. Este cunoscut faptul că aceşti nefericiţi sînt înclinaţi să facă pozne ori să joace feste, ba uneori să aibă şi talente tehnice, aşa după cum se poate observa la nebunii satelor. În romanul lui Lope, „Pelegri-

---

* Fanfaroni

Scanned with OKEN Scanner

nul", apare un conte italian care oferă azilului de nebuni din Valencia un ajutor de o sută de scuzi, pentru un pensionar al locului pe care dorește să-l ia cu sine ca bufon. Cu greu ai mai putea răbda astăzi, cu sensibilitatea, gustul și cultura noastră, compania zilnică a unor asemenea neoameni. Îi privim cu milă și înfiorare. Însă nu trebuie să punem sub semnul unor criterii morale ceea ce odinioară ținea de tăria de caracter a oamenilor; poate că ceea ce numim astăzi sentimente umane se datorează și maladiei veacului. Acel ospiciu *(hospital dels folls)* de la Valencia era poate primul așezămînt în care bolnavii mintali primeau o îngrijire potrivită, ba chiar corectă. Melancolicii de pildă nu erau izolați, ci uneori erau luați la serbări unde, dacă doreau, primeau și cîte o cană cu vin. Acest *Hospital* a fost întemeiat în anul 1409 de Bernardo Andreu, pentru a-i strînge la un loc pe nebunii care rătăceau prin oraș; l-a înălțat la îndemnul unei predici din catedrală a venerabilului călugăr Gilaberto Jofré. Potrivit relatărilor lui Lope din comedia *Los locos de Valencia**, era vizitat pe atunci de străini ca un fel de minune a lumii. Pe lîngă toate acestea trebuie să ne amintim că nebunii furioși sînt tot atît de rari în Spania, pe cît sînt de numeroși de pildă în Franța.

Bobo de Coria, înveșmîntat cu totul în verde, este o teribilă imagine a neroziei, cu rînjetul ei lipsit de noimă. El stă ghemuit la pămînt, cu piciorul stîng adus și așezat pe mantia ce cade în jos; pe genunchiul celui drept, ridicat, își sprijină mîna stîngă, în a cărei palmă lovește cu pumnul ca semn al bucuriei *(complosis manibus)* că este portretizat. Pe jos, de-o parte și de alta, se află dovleci, *calabazas*; motiv pentru care Villaamil presupunea că ar fi vorba de bufonul menționat în izvoare drept *Calabazas* sau *Calabacillas*, numit și Juan de Cárdenas y Calabazas. Dinaintea lui se află un pocal. Figura

---

* Nebunii din Valencia

Scanned with OKEN Scanner

zbanghie și rînjită se ivește deasupra unui guler larg de dantelă. Este vădit că nu e în stare să se îmbrace singur.

După această constituție nervoasă instabilă, urmează una greoaie și apatică. Copilul din Vallecas este un hidrocefal din naștere. Potrivit legendei de sub gravura lui B. Vazquez (1792), venise pe lume cu dinți și cap neobișnuit de mare. Vallecas este o localitate aflată la patru mile distanță de Madrid, așezată într-o vale adîncă, mărginită de munți la nord și nord-vest: aceasta este așezarea sălașurilor de cretini. Îmbrăcat cu un surtuc galben și o mantie verde, lungă, încălțat cu ciorapi, el stă lîngă un masiv perete stîncos, o imagine parcă a greutății ce apasă pe sărmanul său creier, împiedicîndu-i orice asociație de idei. Capul se înfundă în grumaz, ochii, parcă beți de somn, sînt pe jumătate închiși și lipsiți de expresie, iar buza de sus, răsfrîntă; cu amîndouă mîinile ține strîns un obiect de care are însă acrul că a uitat. Sub gravura ce înfățișează această năpăstuită figură stă scris: *está en el cuarto del Rey nuestro señor* — aceasta însemnînd: în încăperile lui Carol al IV-lea.

FILOZOFII

Acestor bufoni *en titre d'office*, cum erau ei numiți la Curtea franceză, li se alătură două genii botezate cu nume clasice. Îmbrăcămintea lor zdrențăroasă îi exclude de la bun început din almanahul Curții; îi sporesc însă acestuia capitolul umoristic; sînt bufoni cu totul liberi, aflați deasupra oricărui protocol sau slujbă la Curte sau (potrivit lui Lichtenberg), „filozofi care se preumblă slobozi".

Acest gen pare să fi fost inventat de Ribera; pictorul îl descoperea în locul paradiziac al lipsei oricărei nevoi: orașul Neapole. Ei alcătuiau cli-

Scanned with OKEN Scanner

entela *presidio*-ului ori erau candidaţi la galere, aciuaţi prin colţurile din *mercato** sau pe la *Porta Capuana*; erau strînşi şi costumaţi de către ofiţerii-recrutori, cu ocazia unor banchete sau chefuri, în filozofi ori eruditi. Comicul însă abia că se iveşte de sub povara grosolăniei. Totuşi bădăranii aceştia zdraveni, hirsuţi, posomorîţi şi urît mirositori, se bucurau probabil de o anume trecere, fiindcă ei populează galeriile de artă, înfăţişaţi în numeroase tablouri semnate de Giordano în Italia şi Estéban March în Spania.

În tablou apare un om cărunt cu o figură neobişnuit de uscăţivă, plină de amărăciune. O frunte îngustă şi comună, nasul teşit, ochii mici şi pleoapele umflate, o gură cu o expresie acră şi buza de jos atîrnînd: o urîţenie bizară, aproape simiescă. El disprețuieşte rufăria ca pe un lux; halatul larg este susţinut de ceva care pare a fi rămăşiţa ultimei sale cămăşi şi care foloseşte deopotrivă ca reazem pentru mîna vîrîtă în el. Cu cea stîngă ţine o terfeloagă legată în piele de porc. Alături se află un ciubăraş peste care este aşternută o cîrpă neagră, iar în partea dreaptă un accesoriu, ce ar putea fi hamul măgăruşului cu care se plimbă de obicei. Firește că întregul mobilier este amanetat de la zarafi. Spiritul acestei înfăţişări nu este uşor de pătruns. Fiindcă înapoia acestei feţe uscate stă la pîndă umorul, ochiul ce priveşte somnoros ca printr-o ferestruică îngustă ascunde simţul de observaţie, iar urîţenia este o trăsătură care îl apropie de fraţii noştri neîmpliniţi: omul este o carte de fabule, în care înţelepciunea coboară pînă la nivelul copiilor, iar în partea de sus a tabloului stă scris AESOPUS. Un autor bine cunoscut în Spania; pînă şi Sancho Panza ştia că pe timpul lui Guisopetes animalele erau cuvîntătoare. Poate că Velázquez citise în Ariosto că Esop se caracteriza printr-o mare urîţenie şi multă necurăţenie. Dar de ce a uitat el oare, cu toate că nu ducea lipsă de asemenea modele, că Esop era cocoşat? Poate că obrazul

---

* piaţă

Scanned with OKEN Scanner

spîn și părul tăiat scurt fac aluzie la sclavul din antichitate.

Un alt bărbat cam de aceeași etate ne pîndește în tablou din chilia sa, al cărei singur obiect, o ulcică pentru apă, se află pe o scîndură ce se sprijină pe două lemne rotunjite, poate o invenție de care proprietarul este de bună seamă foarte mîndru. În dreptul ei și la picioarele sale se văd cîteva obiecte de preț, un tom deschis, un sul și, rezemat de el, o cărticică de format octavo. Cu gestul ce se vrea demn al unui *pordiosero** spaniol, și-a aruncat mantia peste umăr; în jurul feței atîrnă moale o pălărie de fetru *(chambergo)*, cu marginea răsfrîntă în dreptul frunții. Personajul stă aproape din profil, se întoarce însă ușor înainte, cu o privire șmecherească și vulgară, insinuantă dacă nu chiar ironică. Să fie oare un negustor de vechituri ce arată ca un licențiat care bate drumurile și tocmai l-a înșelat pe careva cu vreo monedă calpă? Sau este el însuși un colecționar căruia un canonic i-a oferit în zadar bani de aur pentru vreun incunabul? Nici vorbă, fiindcă volumele împrăștiate pe jos sînt doar compendii ale înțelepciunii didactice disprețuită de el, pe care le citește asemenea lui Swift, cel care obișnuia să-și hrănească duhul satiric cu lucrări de duzină; și fiindcă în partea de sus a tabloului stă scris MOENIPPUS, probabil că lui Velázquez i-a căzut deci în mînă, într-o bună zi, o traducere din clasicul precursor al lui Cervantes. Cinicul din „Dialogurile morților" ale lui Lucian, singurul muritor cu haz din luntrea lui Caron, cel care n-a fost în stare să-și pună de-o parte nici măcar obolul cerut de bătrînul barcagiu, care în ciuda lui Pitagora trăia doar cu fasole, pe acest batjocoritor obraznic al zeilor și eroilor credea pictorul că-l poate regăsi în figura unui anticar din *rastro*-ul madrilen.

Ambii filozofi se aflau mai demult în *Torre de la Parada* (potrivit inventarului din 1703).

---

* Cerșetor

Scanned with OKEN Scanner

Probabil că artistul s-a inspirat din figurile, expuse, tot acolo, ale lui Heraclit și Democrit, aduse odinioară de la Mantova (1603) de însuși Rubens. Așadar vechea opoziție între bufonul pesimist care deplînge omenirea și cel sceptic, care își rîde de ea. Deoarece este vădită căutarea unui contrast: Demnitate și Nepăsare; poftă de mîncare (fiindcă scotocește în desagă după boabe) și stomac prăpădit de ulcer; părul creț și scurt ca o perie și coama vălurită, ce se revarsă moale; licărul neliniștit din ochiul ironicului obraznic și cel stins al cercetătorului solitar; nasul lung și coroiat al unuia, cel lătăreț și teșit al celuilalt. Amîndoi au dus mai departe filozofia desăvîrșirii de sine; paradoxurile stoicilor au devenit aici faptă și adevăr. Doar soarele sudului îl pîrguiește pe „învățatul despuiat", pe filozoful în zdrențe, care odinioară se numea Diogene sau Menip, iar apoi derviș sau călugăr cerșetor.

Urmașii unui Quevedo sau Cervantes par ori prea seci, ori prea afectați pentru a mai pricepe umorul înaintașilor lor, cînd profund, cînd hilar. „Unde nu-i seriozitate nu se află nici umor", afirmă Jean Paul. Într-un articol al unei reviste de artă din Madrid, putem citi că această figură ar reprezenta „urîțenia morală a cinicului": cu alte cuvinte „distinsul pictor al Curții elegante a lui Filip al IV-lea, educat în spiritul maximelor lui Aristotel, Platon și Seneca (!) a vrut să se răzbune pe această cale pe filozofia în straie îngălate care condamnă luxul, disprețuiește artele și își înfige colții plini de venin în nobila splendoare a mai-marilor pămîntului". Poate că mai degrabă ar fi fost pe drumul cel bun dacă ar fi căutat urîțenia morală în spatele măștilor elegante ale acestei „sclipitoare Curți", la cei care făceau anticameră pe la Juanillo și care din stîlpi ai monarhiei deveniseră mai curînd unii ai turpitudinii.

Ambele figuri sînt ilustrări admirabile ale ultimei maniere, pictate cu un penel amplu, iar pielea zbîrcită a feței, palidă ori arsă de soare, este redată cu farmecul deosebit al lucrului de suprafață. Waagen, bătrîn de șaptezeci de ani, a excla-

mat văzîndu-le: „Orice tentativă de a înfăţişa prin cuvinte realismul acestor tonuri naturale este zadarnică".

URÎTUL

Această galerie de bufoni, pitici, arieraţi şi zdrenţăroşi, ţine de partea din umbră a operei lui Velázquez. Ea îşi află locul mai degrabă într-un capitol al unei estetici a urîtului.

Artistul se ivise într-un veac de declin, la o Curte care purta stigmatele degenerării în duh şi aparenţe, în moravuri şi modă. Privirea sa ascuţită de observator nu s-a ferit niciodată de ceea ce era neplăcut ochiului, iar întîmplarea a făcut ca atît la Roma cît şi în patrie să aibă parte de modele, chiar regale, dintre cele mai dizgraţioase. Trebuie firește ca observaţia artistică să dea dovadă de mult tact în redarea fiinţelor: cu cît ai pune mai mult preţ pe fidelitatea amănuntelor, cu atît mai mult este pîndită de pericolul urîtului.

Acolo unde anumite forme artistice s-au perimat, urmează mişcări revoluţionare care răstoarnă tradiţia. Atunci, lipsită de mediul său, firea se dezvăluie în nesfîrşirea ei, iar lumea complexă a animalităţii omeneşti, haosul afectelor, suie împinsă de spiritul de contradicţie, sus pe scenă, înaintea luminilor rampei.

Velázquez se formase la o şcoală de opoziţie, care din silă pentru vaga desăvîrşire a eclecticilor, trecuse de partea realismului. Chiar şi sacrele reprezentări de femei ale lui Ribera dovedeau o aplecare către frumos şi sublim, în trăsături şi expresie, care îi era străină artistului nostru: nu-i era propriu decît zelul pentru amănuntul exact al acelor modele de bătrîni, la care cunoştinţele anatomice acumulate cu greu îngroşau accentele unui naturalism de precizie. Chiar şi neînduplecatul Caravaggio s-a folosit în subiectele sacre şi profane de tineri şi băieţandri armonios clădiţi, care te fac să treci cu vederea

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzneala compoziiiei. La Velázquez, tipicul personajului stătea pe primul plan într-o asemenea măsură încît reuşita redării sale se află într-o relaţie aproape invers proporţională cu valoarea estetică a reprezentărilor. Îi era mai lesne să înfăţişeze bărbaţii decît femeile şi rămîne neîntrecut la redarea animalelor. Îl interesau mai mult capriciile morfologice ale naturii şi pentru că punea mai mult preţ pe detalii decît pe armonia întregului, probabil că frumoasele locului nu se prea înghesuiau să le acorde cinstea unei poze. Şi astfel i-a fost hărăzit să adauge lucrărilor sale apariţii patologice sau excrescenţe ale firii, ba chiar pe categorii. Cu această societate s-ar putea plăsmui un adevărat roman satiric, al cărui autor n-ar trebui să se abată de la stilul marilor umorişti: Quevedo, Fischart şi Thackeray. Stilul umoristic, afirmă Jean Paul, individualizează pînă şi cel mai mic amănunt.

Pe vremuri se credea că urîţenia, acest veritabil chin pentru ochi, nu poate constitui un subiect al artelor frumoase. Urîţenia repugnă omului sănătos, iar în neplăcerea pe care o provoacă se pot descoperi unele porniri ale urii sădite adînc în fiinţa umană. Dar precum imaginile grozăviilor, ale catastrofelor din natură şi viaţă exercită în amintire, povestire şi tablouri, un farmec aparte, deoarece intervine conştiinţa distanţei, a trecutului ori a simplei imagini a acestor întîmplări şi urmează un sentiment de uşurare, de siguranţă — *suave mari magno turbantibus aequora ventis**, — tot astfel şi impresia pe care ţi-o dă urîtul se transformă în perspectivă artistică. Aristotel definea comicul drept o urîţenie inofensivă; chiar şi în rîsul pe care îl stîrneşte acesta se poate descoperi o fărîmă de bucurie răutăcioasă faţă de necazul altuia. Aşa pretindea şi Goethe, iritat de admiraţia de care se bucura un pictor satiric la modă, spunînd că pentru a-l înţelege nu e nevoie de cunoştinţe, sau

---

* Dulce-i marea umflată cînd o zbuciumă valurile turbate, ... Lucreţiu, *De rerum natura*, II, 1—2

sentimente alese, ci „doar de dușmănie și dispreț față de umanitate".

Indiscutabil că acest element a sporit popularitatea lui Velázquez în unele cercuri cărora le-ar fi fost oricum mai puțin accesibile calitățile de rafinament ale artei sale. El a fost elogiat de către unii în fața creațiilor cărora s-ar fi crucit el însuși.

Numai că succesul său în materie de redare a dizgrațiosului se datorează totuși și altor elemente. În mijlocul mediocrității inexpresive, efectul urîtului este același ca și în viață. Finețea observației și harul execuției trebuie să desăvîrșească detașarea de real; farmecul acestui gen oarecum minor stă în contrastul dintre vulgar și limbajul ales, folosit pentru a-l descrie. David Hume era de părere că depășirea rezistenței ar întări atracția imaginii — ca un condiment picant și așa cum macerarea dă uneori gust unui anumit fel de mîncare. Proba exactității acestei afirmații o constituie faptul că încercările de a înnobila imaginea moravurilor prin introducerea unor siluete și forme plăcute și pure, n-au avut cîtuși de puțin efectul scontat.

FAMILIA LUI FILIP AL IV-LEA
Las Meninas

Ultimele lucrări importante ale lui Velázquez trec drept și cele mai originale. Poate că admiratorii săi au crezut că își spusese ultimul cuvînt în tablouri ca Portretul papei, sau Breda. Însă el înțelegea, potrivit lui Gracián, „să-și reînnoiască mereu strălucirea, aidoma păsării Phoenix", să-și uimească publicul cu noutăți, „precum soarele ce răsare în fiece zi".

Las Meninas, lucrarea sa admirată întotdeauna *(la mas ilustre obra)**, care poartă în cea mai înaltă măsură pecetea geniului său, are de fapt ca punct central portretul infantei Margarita,

* Opera cea mai ilustră.

Scanned with OKEN Scanner

una din scenele obișnuite ale vieții ei la palat. Înfățișarea îi corespunde cu cea din portretele de la Viena, doar că este pictată cu mai mult har; efectul blondului este sporit de tonul albastru-închis al ambianței. Tot astfel fusese portretizat cu zece ani în urmă și frățiorul ei vitreg, în chip de cadet în manej; fiindcă acea scenă fusese destinată odinioară unor părinți fericiți, trezind în urmă doar sentimente de regret, toată lumea se bucura acum că ea este atît de fermecător înlocuită.'

De bună seamă că viața unei infante nu oferă scene de genul aceleia în care copilul apărea în chip de învățăcel într-ale cavaleriei. Ea își petrecea zilele în încăperile inaccesibile din *Cuarto de la Reina*, prinsă într-un ceremonial cît se poate de rigid. În memoriile sale, Madame de Motteville istorisește despre o vizită făcută în pragul iatacului infantei Maria Tereza. „Este slujită cu mult respect și puțini se bucură de dreptul de a intra acolo, iar nouă ni s-a făcut o favoare deosebită, fiindu-ne îngăduit să ădăstăm la ușa încăperii ei. Atunci cînd ea poftește să bea ceva, un paj (menin) trece paharul unei Doamne care îngenunchează, o altă Doamnă îi întinde ștergarul, de față fiind și o Doamnă de onoare". Peisajul cu pricina nu aduce oare cu o descriere a tabloului nostru? În el strălucește ca un astru în sfera sa micuțul idol pe atunci în vîrstă doar de cinci ani, slujită de ființe credincioase și omuleți supuși, într-un loc în care lumina și umbra, frumosul și urîtul o înconjoară, armonizîndu-și efectele.

Lucrarea este cunoscută în Spania sub numele de *Las Meninas* (meninele). Iar aceste domnișoare de onoare bineînțeles că reprezentau pentru spaniol figurile cele mai atrăgătoare, copiii cu ochi negri ai rasei sale, mlădițe fragede ale vechilor trunchiuri castiliene. Doar cele mai frumoase erau alese pentru această slujbă. Madame d'Aulnoy le găsea (în anul 1680) *plus belles que l'on ne peint l'amour*. În plecăciunile lor, precum și atunci cînd îngenunchează, au

o grație firească, care învinge pînă și vestimentația fără gust.

S-au păstrat toate numele celor din personalul de serviciu. Domnișoara care îngenunchează, văzută din profil, este Doña Maria Agostina, fiica lui Don Diego Sarmiento; ea oferă apă infantei pe o tipsie de aur, într-o căniță roșie din *bucaro*, o ceramică fină și parfumată din Indiile de răsărit. Cealaltă, care dă tocmai să facă o reverență, este Doña Isabel de Velasco, fiica lui Don Bernardino Lopez de Ayala y Velasco, conte de Fuensalida. Ea a înflorit degrabă dar s-a stins curînd, trei ani după aceea.

Aceste *meninas* le slujeau pe regine și infante, de la o vîrstă fragedă pînă cînd încălțau pantoful de femeie *(chapin)*; ele purtau conduri micuți și un soi de sandale cu tocul foarte înalt, în care vîrau piciorul cu pantof cu tot; fie în palat, fie afară, purtau mantie și pălărie.

În dreapta acestui gingaș trifoi, ceva mai în față, se află cu totul altfel de însoțitori, alcătuind dimpreună cu falnicul dog pe jumătate adormit la marginea tabloului, un grup mai avansat, ei înșiși animale de casă cu chipuri de om. Obișnuitului gardian al locului i se alătură, asemenea unor spiriduși sau unor paznici ai Albei ca zăpada, o făptură care socotește drept lipsit de cuviință ca dulăul să doarmă în prezența maiestăților lor, precum și un monstru feminin cu trupul ca un butoi și chipul necioplit: Mari Barbola și Nicolasico Pertusato, — un soi de adaos la galeria piticilor de Curte.

Mai încolo, în penumbra obloanelor trase, șușotesc doi slujbași ai Curții, — *Señora de honor** Doña Marcela de Ulloa, în straie călugărești și un *guardadamas***, care călărea de obicei alături de caleștile doamnelor de la Curte și se îngrijea de audiențe. În sfîrșit, mult retras, tocmai în cadrul ușii deschise, se află Jusepe Nieto

---

* Doamna de onoare
** Gardă a doamnelor

mareșal al Casei reginei, trăgînd o perdea în lături.

Doar coincidența putea conduce la o asemenea ordonare. Scenele din viața de fiecare zi, chiar atunci cînd au o valoare potențial picturală, nu prea se observă, tocmai pentru că sînt văzute mereu — ar trebui prin urmare ca artistul să vină din exterior. Doar întîmplarea, adesea un descoperitor plin de noroc (potrivit lui Leonardo), putea să ghicească în această scenă, tabloul. Odată, cînd perechea regală acorda o poză pictorului Curții, micuța infantă a fost poftită în atelier. pentru a mai descreți frunțile maiestăților lor. Lumina potrivită pentru chipurile regale a scăldat și figura micuței fiice ce stătea dinaintea lor.

Atunci regele, înzestrat și el cu ochi de artist, observă că are în fața sa un soi de tablou. El murmură: e chiar un tablou; în clipa următoare se iscă dorința de a reține scena și îndată după aceea pictorul este ocupat cu desenul acestui *recuerdo**. Ambianța atelierului părea însă nepotrivită: se caută o încăpere mai nimerită care este descoperită într-o galerie lungă din *Cuarto del príncipe*, unde este mutat șevaletul și așternută schița. Obloanele de la ferestre sînt închise, iar pictorul cere lui Nieto să deschidă ușa din spate, pentru a vedea dacă nu ar fi potrivită o lumină și în fundal.

Acestea sau altele asemănătoare trebuie să fi fost împrejurările care au condus la această bizară compoziție. Ea lasă impresia unui tablou aranjat. Personajele s-au grupat în chip spontan, realist-pictural, în semicerc în jurul șevaletului. Dar nu toate: în imediata apropiere se află, invizibilă nouă, augusta prezență. Infanta, în vreme ce primește ceașca, privește către mama ei; Doña Isabel, în timp ce-și face cuvenita reverență, trage cu ochiul tot într-acolo; ochii lui Mari Barbola împreună cu cei ai cuminte lui dog cată tot spre înalta stăpînă; însoțitorul doamnelor, atent la șoaptele lui Ulloa,

* Amintire

nu-l pierde pe rege din ochi; mareşalul Casei reginei se întoarce, precum se cuvine la ieşire, cu o privire întrebătoare. Într-un cuvînt, noi îi vedem pe cei prezenţi aşa cum vezi de pe scenă sala de teatru şi anume din locul în care se află regele; fiindcă în oglinda de pe peretele din fund acesta apare alături de regină. El s-a plasat în dreptul acestei oglinzi pentru a-şi putea aprecia poziţia. Dealtfel, un portret în care să fie înfăţişat cu Maria-Ana pe aceeaşi pînză nu ne este cunoscut.

În mod firesc şi pictorul trebuia să figureze în acest instantaneu. El se află dincolo de şevalet, puţin acoperit de domnişoara care îngenunchează; chipul său se înalţă deasupra tuturor. În mîna dreaptă ţine penelul, iar în cea stîngă paleta şi bastonul de sprijin. Minunată este această mînă (ca dealtfel toate mîinile din tablou): mişcarea degetelor a primit o deosebită precizare doar din patru trăsături de penel.

Pe piept poartă crucea roşie a ordinului Santiago. Legenda spune că după terminarea tabloului, Filip al IV-lea a vrut să-i facă pictorului său o surpriză regească. „A uitat ceva" şi punînd mîna pe penel i-a pictat crucea roşie de pe piept. Numai că formalităţile premergătoare acordării *hábito**-ului au avut loc abia cu doi ani mai tîrziu. Palomino crede că a fost aşternută acolo, din înalt ordin, după moartea artistului. O legătură cu tabloul ar fi totuşi posibilă. Nu se mai întîmplase pînă atunci ca figura unui pictor (bineînţeles mareşal al palatului!) să fie cuprinsă într-o scenă din cel mai intim cerc al monarhului. Se cădea deci să fie cu atît mai mult înnobilat.

Aşa a luat fiinţă pe cît se pare tabloul *Las Meninas*. El este tabloul zămislirii unui tablou. Personajele iniţiale se află în afară, fiindcă dacă ar fi fost cuprinse în cadru ne-ar fi întors spatele; ele se ghicesc însă în oglindă. Noi vedem ceea ce vedeau ele, nu pictorul, care le vedea pe

---

* ţinută, îmbrăcăminte, conformă rangului.

meninele sale, se pare, într-o oglindă atîrnată în fața lui. Poate că s-a și folosit de o asemenea oglindă. Oricum avem de-a face cu prea multe rame în acest tablou: numeroase rame, toate negre, ale unor picturi în ulei. Apoi ramele oglinzii, ușii și șevaletului. Și totuși nici că se află un tablou mai potrivit care să te facă să uiți de tabloul la care pictorul tocmai lucrează. *Où est donc le tableau?* se întreabă Théophile Gautier.

De bună seamă că acel moment a fost reținut mai întîi într-o schiță; această schiță, încă la îndemînă, este singura absolut autentică despre care știm că a folosit la elaborarea în mare a unui tablou. Și poate că ea își datorează existența tocmai faptului că s-a plănuit mai întîi o execuție într-un format mai modest.

În vremea lui Cean Bermudez schița se afla în păstrarea lui Don Gaspar de Jovellanos; proprietarul ei actual este Mr. Bankes, la Kingston Lacy. Ea corespunde aproape în întregime cu pînza definitivă. Sub stratul de culoare se observă, întărite cu creionul, liniile delicate și precise ale ovalului micuței infante, ochii ei precum și părul despletit. Perechea din oglindă lipsește, în schimb perdeaua roșie se află.

Cu privire la această schiță s-au emis diferite păreri. Unii cunoscători mai puțin avizați credeau că ar fi vorba de o copie. Cu toate acestea Waagen găsea cu neputință ca un tablou executat cu atîta har (ton argintiu delicat și clarobscur limpede și adînc) să fie o copie și încă una de dimensiuni atît de mici. Cu ocazia expoziției de la *Burlington House* (1864) s-a ajuns la concluzia că avem de-a face cu o schiță originală. S-a emis atunci părerea că Velázquez a lucrat-o cu intenția de a-și asigura acordul regelui pentru a trece la realizarea în mare a unui tablou fără precedent pe tărîmul portretisticii. Coloritul ei pare că este unul de fond, deci cu un ton mult mai luminos decît cel din tabloul mare, fără să dăuneze însă perspectivei suprafețelor. Incidența luminii este mai puțin pronunțată; silueta întunecată a pictorului, gata împodobită cu însemnele ordinului, se detașează

printre celelalte personaje pline de lumină și culoare; tot astfel și tonul gri-verzui al plafonului și cel galben al pardoselii.

Firește că subiectul propus artistului era perfect potrivit pentru a-i stimula forța de creație și a-i aminti de unele tablouri preferate; ca de pildă *Nunta din Cana*, de la Salute, pictată de Tintoretto, cu acea revărsare din lateral a luminii solare peste chipurile blonde, precum și *Spălarea picioarelor* cu mult admirata perspectivă a planurilor.

Într-adevăr, mai rar a fost tălmăcită cu atîta pricepere și urmărită cu mai multă forță a îndemînării acea doctrină a lui Leonardo da Vinci, atestată de mai toți pictorii și cunoscătorii într-ale artei, potrivit căreia *rilievo* ar fi sufletul picturii, iar în aparența reliefului corpurilor ce se desprind de pe pînză ar sta „miracolul și frumusețea" acestei arte. Waagen era de părere că ai impresia a descoperi viața într-o cameră obscură; lui Stirling i se pare „un fel de anticipare a invenției lui Daguerre"; Mengs vedea în ea „o dovadă că imitarea desăvîrșită a naturii mulțumește deopotrivă toate categoriile de privitori".

Toate cele nouă înfățișări, dintre care abia două se află pe același plan în adîncime, sînt colorate ca atare și modelate potrivit jocului schimbător al luminii. Lumina cade din belșug pe silueta infantei reflectată de atlasul alb și de blondul auriu. Unele înfățișări sînt așezate cînd în lumină, cînd în întuneric, iar altele se ivesc în penumbră; acolo unde o figură apare în față, pe un ton întunecat și în spate alta, ca o simplă siluetă întunecată, se profilează pe un fond însorit. Peretele cu ferestre și cu cele trei rînduri suprapuse de tablouri, totul pictat într-un racursiu pronunțat, ajută la delimitarea spațiului. Partea din spate a pînzei, neinteresantă și împinsă foarte în față, întrerupe nimerit aranjamentul aparent al compoziției și favorizează iluzia optică. Spațiul întunecat de deasupra grupului de înfățișări, care acoperă mai bine de jumătate din tablou, indică felul în care concepea Velázquez raportul dintre înălțimea personajelor și planul pînzei.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru ca suprafaţa fundalului să nu se închidă şters, respingînd astfel privirea, peretele întunecat din fund a fost străpuns în două locuri. Pe acest teren, Velázquez şi ucenicii săi, inclusiv Murillo, se întîlnesc cu pictorul din acea vreme al luminii solare, Pieter de Hooch. Uşa deschisă lasă să pătrundă lumina de zi şi îngăduie privirii să vadă razele soarelui; oglinda conferă adîncime scenei, atît în faţă cît şi în fundal. Tot cu un asemenea rol apare oglinda şi la olandez, ca de pildă în *Clavecinistul* aflat în muzeul van der Hoop. Nu trebuie uitată nici porţiunea mată din partea stîngă de jos a oglinzii.

Lumina şi întunericul se slujesc reciproc. O lumină solară ca cea care răzbate prin uşa deschisă ar trebui să fie orbitoare. Această porţiune luminoasă patrulateră are un efect atît de convingător, încît indefinitul obiectelor de pe pereţi, cum sînt de pildă impenetrabilele picturi în ulei (cópii după scene mitologice ale lui Rubens şi altele cum pare a fi *Apolo cu Marsias*), ai fi tentat să-l socoteşti drept efectul ei şi să preţuieşti intensitatea acelei lumini mai mult decît ar putea s-o exprime culoarea. Aici sînt reprezentate nu numai obiecte, dar şi osteneala ochiului în lupta cu penumbra. La o iluminare puternică, grupurile de personaje apar învăluite parcă de o perdea de lumină aidoma unei ţesături delicate de păianjen; o asemenea împrăştiere a razelor luminoase este determinată de revărsarea unei lumini puternice într-un spaţiu sărac în lumină.

Toate acestea ochiul nu le află decît pas cu pas. Puţine tablouri cer o asemenea stăruinţă în contemplare; la început, ciudatele personaje îţi fură privirile. Ca şi la Rembrandt adesea, crezi a vedea doar o penumbră monocoloră străpunsă de cîteva oaze de lumină. La o privire mai atentă pare că pe pînză se iscă o viaţă plină de mister; ceea ce este incert se precizează şi capătă relief; culorile încep să apară: una după alta siluetele prin contur, iar unele par chiar să se însufleţească cu trăsăturile şi ochii

Scanned with OKEN Scanner

cuprinși de neastîmpăr. Rama poleită închide un soi de oglindă fermecată care străbate dincolo de veac, un fel de telescop în timp, care ne dezvăluie ca într-o feerie viața fugară de zi cu zi a vechiului castel. Evocarea istorică primește în acest tablou o valoare anecdotică.

Cu ce mijloace sînt însă atinse toate acestea? Dacă apropii mult ochiul de suprafața pînzei, te miri de simplitatea lor. Compoziția este așternută larg, aproape în fugă, pe o pînză cu țesătura groasă — cu toate că dintre toate tablourile, acesta pare lucrat cel mai pe îndelete. Procedeele sînt cele obișnuite. În umbre se disting porțiuni brune, bine impregnate, ale grundului; suprafețele cenușii, așternute deasupra, tratate cu alb; culorile locale și luminile, așternute dintr-o singură trăsătură, cînd păstos, colțuros și inform, cînd ușor întins. De regulă, același sistem de mase calme, egale și mai degrabă neutre, cu unele proeminențe ori străpungeri luminoase. Cu astfel de trăsături ample și cenușii au fost create înfățișările; li s-a conferit apoi acel aer crepuscular, adesea din puține trăsături precise, întreaga realitate corporală și fiorul vital. Culoarea locală este lăsată ceva mai la urmă: sînt folosite mai ales luminosul și întunecatul; un albastru-verzui temperat, verdele închis și albul, se așternu ușor deasupra, iar ici-colo răsar mici porțiuni de roșu. Secretul constă în acele straturi subțiri de vopsea, întunecat pe luminos și luminos pe întunecat; ele se află acolo, necontopite, plutind parcă deasupra alteia, iar contururile capătă prin trăsături de penel ample și brune, oarecum punctate, o aparență de mișcare vibrată. Și aceasta nu este încă totul, — esențialul sînt nuanțele prinse în fugă de mîna ce luptă cu impresiile primite de ochi. Geniul său stătea tocmai în această subtilitate a privirii pentru deosebirile dintre clabroscur și felul în care modelează lumina naturală; el vedea ceea ce nimeni nu văzuse pînă atunci; însă tocmai pentru ceea ce vede, artistul află și expresia potrivită. Căci în ce altceva ar consta geniul său? Aceluia căruia i-ar trece prin

minte să cuprindă într-o rețetă toate trăsăturile de penel de care s-au slujit Tițian ori Rembrandt, n-ar putea să facă nimic cu ele dacă n-ar avea și un ochi ca al lor.

Judecata cea mai timpurie cu privire la acest tablou îi aparține unui italian. Luca Giordano i-ar fi spus lui Carol al II-lea: Señor, aceasta este Teologia picturii. Ce voia el oare să spună? Că dorea să socotească tabloul drept „cel mai de frunte din lume, așa după cum teologia este cea mai înaltă dintre științe", — o asemenea platitudine nu poate fi pusă pe seama bătrînului italian. Unui francez i-a venit ideea că legătura dintre cei doi termeni ar sta în „subtilitate". Dorea el oare să considere tabloul drept un canon pentru pictura reliefului și a clarobscurului, adică ceea ce înseamnă pentru proporții *Aruncătorul cu lancea* al lui Policlet? De ce nu spunea atunci Filozofia picturii, ca Lawrence? Teologia este adevărul revelat, în opoziție cu cel dobîndit prin rațiune. Tîlcul comparației ar sta deci în nemijlocit. Oricum arta, în cele mai înalte creații ale ei, lasă impresia neprefăcutului, a inspirației, acolo unde în desăvîrșirea existenței dispare cu totul temporalul. S-ar zice deci că dorea să spună ceea ce afirmase și Mengs despre un alt tablou al pictorului, cum că „mîna pare să nu fi avut nici un aport la execuția lui, ci doar voința".

Tabloul a fost expus în încăperea de lucru de la parter *(pieza de despacho)*, unde se afla pe tavan o pictură ce-l înfățișa pe Apolo; în inventarul din 1686, unde apare pentru prima oară, este evaluat la 10.000 de dubloni. Sub Bourboni (1747), cînd infanta din tablou trecea drept Maria Tereza, urcă la 25.000. Goya l-a reprodus în gravură, însă a spart placa ce se deteriorase la tras; sînt cunoscute doar cinci imprimări. Se pare că ar fi pătimit de pe urma incendiului de la Alcazar și ar fi fost restaurat de Juan de Miranda; poate că pe vremea aceea tonul era ceva mai întunecat.

Scanned with OKEN Scanner

TORCĂTOARELE
Las Hilanderas

Torcătoarele din atelierul de tapiserii este poate ultima lucrare importantă pentru care mareşalul palatului şi-a mai găsit timp. Subiectul tabloului era legat de slujba sa. Cu ocazia unor serbări religioase de familie, sau a festivităţilor care preamăreau vreo victorie ori îi cinsteau pe unii oaspeţi străini, cînd nu lipseau niciodată *toros** şi *cañas*** în piaţa din faţa palatului, probabil că i-a indicat mai-marelui peste tapiserii Curţii ce piese să aleagă din *guardaropa* bine garnisită, iar atunci cînd necesitau vreo reparaţie este posibil să-l fi însoţit pe acesta şi la atelier. Aflăm din relatări că sala oglinzilor, unde Filip al IV-lea l-a primit pe Grammont, a fost decorată de Velázquez împreună cu *tapicero mayor*. Într-una din zile a însoţit la atelier nişte doamne de la Curte; în vreme ce acestea schimbau impresii despre o tapiserie expusă, aşteptînd puţin retras, a remarcat din pragul uşii motivul pictural al grupurilor în mişcare şi astfel au luat fiinţă *Las Hilanderas*.

Şi la Madrid se afla în vremea aceea o ţesătorie de tapete. În epoca medievală castiliană, tapiseria colorată era îndeobşte folosită ca podoabă pentru pereţi, iar în documentele privitoare la ţesătoriile spaniole sînt menţionate doar Navarra şi Barcelona. Numai că, începînd din secolul al cincisprezecelea, atelierele din Flandra le-au înlocuit cu totul pe cele din ţară. Încă Filip al II-lea care veghea asupra tuturor talentelor şi manufacturilor din regatele sale, a descoperit la Salamanca un *tapicero****, Pedro Gutierrez, pe care l-a angajat îndată (1572).

Importantele sume de bani ce se scurgeau în străinătate probabil că au trezit dorinţa unei

---

* Tauri
** Câini
*** Tapiser

Scanned with OKEN Scanner

neatîrnări și în acest domeniu. Ducele de Pastrana a întemeiat în orășelul cu același nume, „imitînd pe chinezi și pe flamanzi", un atelier *(obrage)*, bineînțeles cu sprijinul unor lucrători străini. Despre realizările lor, expuse cu ocazia serbării din Joia verde a anului 1623, niște olandezi au spus că „nici un penel din lume nu le poate întrece". Iar în anul 1625 atelierul din Salamanca pare să fi fost transferat în capitală. Un urmaș al lui Gutierrez, Antonio Ceron, fondase cu trei ani în urmă la Santa Isabel un atelier cu patru războaie de țesut, pe propriile sale speze; adusese cu sine opt lucrătoare de la Salamanca, folosind în același timp și opt ucenice. Cererea sa cu privire la acordarea unui sprijin bănesc este însă respinsă, probabil fiindcă un flamand, Frans Tons, fusese angajat între timp la Pastrana.

Probabil că scena noastră se petrece într-o sală a acestui atelier de tapiserii de la Santa Isabel. Întreprinderea trebuie să fi fost bine primită la Madrid în chip de început al participării naționale pe tărîmul acestei îndeletniciri artistice. A poseda o suită de *tapices** — iată care era ambiția oricărei case distinse. Spațiul amintește de o capelă: o sală de lucru, cu chilie boltită ca o absidă. Aici, în planul depărtat, stă atîrnată o tapiserie de-a lungul a doi pereți opuși intrării și ferestrei; trei doamne și-au dat osteneala să urce pînă în dreptul ei. Porțiunea principală a tabloului o constituie însă sala din față, unde se află cinci femei ocupate cu pregătirea lînii.

„Torcătoarele" este de fapt un tablou dublu. Fiecare parte a sa ar putea constitui un tablou în sine. O parte populară, extinsă și întunecată și alta înălțată, strălucitoare și aristocratică, — aidoma unei incinte cu podium. La prima vedere tabloul din fundal ar putea fi luat drept o scenă de teatru. Tapiseria ar înfățișa atunci un episod dintr-o dramă mitologică, iar doamnele, un public ales care ia loc chiar pe scenă; pînă și muzica instrumentală din antract este sugerată și anume

---

* Tapiserii

Scanned with OKEN Scanner

printr-un contrabas sprijinit în chip de *repoussoir** de un scaun baroc.

În ordonare crezi a recunoaște reminiscențe liber tratate ale unor studii venețiene. Contrapunctul poziției încrucișate a figurilor ce se pleacă înainte și înapoi cu chipurile într-un racursiu pronunțat; lumina soarelui ce cade din dreptul ferestrei pe chipurile femeilor; chiar și felul în care redă cea de-a doua scenă, de mai mici dimensiuni, într-un spațiu aflat deasupra scenei principale: toate acestea sînt motivele des întîlnite la Tintoretto.

Curînd ne dăm însă seama că invenția picturală se datorează aceleiași minți care a conceput și Meninele. Iarăși un tablou într-un tablou, în jurul căruia lucrurile decurg mijlocit și nemijlocit. Doar că acolo tabloul unde toate personajele fac front înaintea majestăților care nu se văd, capătă ceva tipic unui tablou, în vreme ce aici pictorul pare că scoate în evidență elementul întîmplător. Aici nici una dintre cele care lucrează nu bănuie că un pictor îi supraveghează mișcările. Grupurile nu puteau arăta altfel nici măcar într-un instantaneu; ca și în viață uneori, avem de-a face cu personaje secundare în absența unuia principal, *a novel without a hero.***

Este interesantă îndeosebi redarea luminii. De fapt adevăratul subiect al acestui tablou este lumina; pare că personajele se află aici doar de dragul luminii, care își împletește ființa cu ele. Mai mult ca oriunde, se observă în el cît de mult îl preocupă pe Velázquez problemele optice ale picturii.

Lumina pătrunde prin două ferestre mari în absidă și în atelier, sub forma a două fascicule de lumini separate, acolo unul mai plin, iar dincoace unul mai restrîns. O rază veselă de soare, o fărîmă dintr-o zi de vară madrilenă, se pierde în spațiul strîmt de expunere, ca un șuvoi de apă ce țîșnește ca o pulbere fină din crăpătura unei stînci; splendoa-

---

* Obiect plin, care scoate altele în relief prin contrast.
** O povestire fără erou.

Scanned with OKEN Scanner

rea și-o datorează acelei activități ce stîrnește praful. Această rază are un asemenea efect asupra țesăturii, căreia îi incendiază fibrele colorate de mătase, lînă și aur, precum și asupra elegantelor doamne, anulînd orice umbră, iar odată cu aceasta și corporalitatea, încît te întrebi dacă personajele din tapiserie nu sînt cumva actori sau dacă respectabilele *señoras* așezate atît de potrivit în lături, nu țin de *arazzo** ca grup în prim plan.

De bună seamă că trebuie insistat asupra obiectului celui mai interesant și anume tapiseria deoarece ochiul este invariabil mînat într-acolo, iar soarele parcă ni-l arată el însuși cu degetul. Se zărește un bărbat cu coif și platoșă, stînd cu spatele, cu brațul drept ridicat de parcă ar vrea să lovească sau să arate în sus. În fața lui se află o femeie care privește la el, cu mîna stîngă vîrîtă în mantie, cu brațul drept întins, cuprinsă parcă de admirație în fața acelei siluete de erou. Cel de-al treilea personaj, care își ferește cu brațul fața înălțată, pare a fi gonit de doi prunci înaripați. Poate că cele trei privitoare sînt atît de nedumerite ca și noi, fiindcă una dintre ele își întoarce drăgălașul chip în jos, spre atelier, de unde parcă așteaptă o lămurire din partea competentului mareșal al Curții. Celelalte două nu ne îngăduie decît priveliștea părții de dinapoi a gîtului, de o grație aristocratică și a pieptănăturii ridicată cu gust spre creștetul capului, — o promisiune pe care chipul s-ar putea să n-o onoreze. Doar capodopera pe care o întrezărește acum îl poate scuza că a lăsat doamnele atît de stinghere.

Între acest tablou inundat de culoare și lumină și planul apropiat, se interpune cenușiul închis al peretelui gol. În această încăpere principală, lumina biruie doar pe jumătate întunericul, fiindcă fereastra este acoperită cu o perdea roșie, trasă în calea zădufului de afară. Întreaga masă de lumină este preluată de brațele albe și de gîtul delicat ce se înalță dintre umerii moi ai tinerei fete

---

* Tapiserie, gablen.

ce deapănă un ghem de lînă. S-a încercat a se recunoaşe în aceasta modelul ce-i slujise pictorului nostru pentru *Venus la oglindă*; căci şi ea ne întoarce spatele. Nu trebuie uitat nici piciorul gingaş! Prin uşa întunecată dinapoia ei a intrat o altă fată care aşază un coş pe podea. Bătrîna care şade cu umărul lîngă roata de tors precum şi fata care trage puţin în lături perdeaua parcă la ruga ei, primesc doar o puternică lumină de reflex, aprinsă de roşul ţesăturii din preajmă. În sfîrşit, fetişcana din mijloc ce piaptănă lîna stînd în genunchi, este şi ea aşezată în lumina de reflex şi umbrită de mormanul de lînă netoarsă din dreptul ferestrei. Chipul ei devine vizibil numai datorită luminii soarelui din spate, iar înfăţişarea se desprinde doar ca o siluetă: trăsăturile se pierd pînă la estompare. Prin exprimarea acestei iluzii optice, pe care numai lumina naturală e în stare s-o provoace şi nicidecum cea pictată, artistul a reuşit să scoată în evidenţă şi mai mult intensitatea luminii solare din tablou. Toate aceste capete înfăţişate în clarobscur conferă un soi de contur luminos razelor din fundal.

Dacă în Menine nota caracteristică o constituie stingerea treptată a luminii către fundal, aici triumfă motivul îndrăgit de pictorii spanioli şi flamanzi ai vremii şi anume iluminarea puternică a fundalului odată cu împrăştierea şi scăderea luminii în planul apropiat.

În acest tablou a fost deci încercată pictarea la un loc a mai multor feluri de iluminare, unele greu de redat, altele niciodată reuşite pînă atunci. Lumina solară nemijlocită, reflectată de volume luminoase, cea diafană (ca de pildă, într-o ureche văzută în plin soare); lumina indirectă, colorată şi de reflex, văzută în umbră: nedefinitul, prin împrăştiere de raze ori irizare; raze ce joacă praful care pluteşte în aer; cea scursă în cercuri concentrice în spiţele roţii care se învîrteşte; strălucirea ţesăturilor multicolore. Opoziţia dintre spaţiul însorit şi cel întunecat al atelierului este atenuată cu un delicat simţ al armoniei prin albastrul temperat de acolo şi roşul cald din umbră, de aici;

Scanned with OKEN Scanner

Jan van der Meer, pictorul luminii solare, amestecă și el albastrul în lumină. Căci cine care ar mai fi prins în așa fel lumina soarelui ce țese din osebite raze un tablou dinaintea noastră! Ea își desfășoară aici toate vrăjile, tremură pe mătăsuri, mîngîie un gît blond, se afundă în bucle castiliane, negre precum cărbunele; unora le accentuează plasticitatea, altora le conferă un nedefinit pictural; topește corporalitatea în imponderabil și dă suprafețelor conturul realității; preschimbă viața în tablou și tabloul în viziune. Simți aici că lumina înseamnă mișcare și oricui îi vine în minte că are de-a face cu o muzică a culorilor.

Căci într-adevăr, e un drum, străbătut vreme de treizeci de ani, de la acel *Bachus*, o scenă sub cerul liber, cu o iluminare de beci, pînă la acest triumf al luminii și culorii într-o încăpere boltită.

Este dealtfel și tabloul cel mai plin de mișcare al artistului: redarea mișcării în nemișcare nu poate fi împinsă mai departe. Această impresie este susținută de linii și forme. În locul acelei compoziții cu paralele rigide din Menine, avem de-a face aici cu cercuri: în așezarea grupurilor, în arcul și fereastra încăperii din fund, în uneltele torcătoarelor. Și cum mișcarea se face auzită începînd de la o anumită intensitate în sus, tabloul se umple parcă de o ciudată melopee: zumzetul roții de tors lîna, murmurul din fundal al conversației Doamnelor și tersul pisicii, care lucează parcă și ea.

În transformările suferite de maniera artistului de-a lungul acestor treizeci de ani se observă totuși o anumită constanță în metoda de a compune tablourile. Peste tot s-a folosit de forme circulare sau eliptice, în care pot fi înscrise fără mare osteneală cele mai diferite înfățișări, poziții ori iluminări. În *Bachus* și *Vulcan*, cercului deschis i se opune o figură principală, punct de convergență al privirii și interesului deopotrivă. În *Breda* se desfac două mase ce formează semicercuri, din care se desprind protagoniștii, îndreptîndu-se unul către celălalt. În *Torcătoare*, cercurile sînt pla-

Scanned with OKEN Scanner

sate unul în spatele celuilalt. Chiar și în *Las Meninas* cercul este cel puțin sugerat; el este închis de perechea regală în afară și dinaintea suprafeței pînzei. Se observă lesne motivul pentru care Velázquez a fost socotit drept realist de aceia care apreciază compoziția drept un anacronism academic.

Unele vechi tradiții se fac simțite și în felul deosebit în care artistul tratează culoarea. În locul tentelor reci, stinse, precumpănesc tonurile calde, pure, saturate. Ca și Pieter de Hooch și Jan van der Meer, aproape singurii printre pictorii de interior ai acelor vremi care lucrează cu o corporalitate accentuată a culorilor, producînd efecte asemănătoare, s-a folosit și el de o pastă bogat așternută pe un grund alb și compact. Ca urmare a acestui procedeu ori a puternicelor sicative folosite, suprafața are, exceptînd cazurile fortuite precum cele datorate incendiilor, un aspect nicăieri întîlnit. Ea este străbătută de o rețea uniformă de crăpături fine și margini mai înălțate (asemenea contururilor unor celule) ca și cum vopseaua fondului s-ar fi strecurat prin ele la suprafață. În sfîrșit, tabloul este pictat cu un patos neobișnuit, probabil sub presiunea de a fixa impresiile primite de ochi fără a pierde nici una. Mengs spunea că „ar fi pictat în așa fel încît parcă mîna n-ar fi participat la execuție, ci doar voința"; el numește tabloul „o lucrare cu totul aparte *(singolare)*, în genul ei". De fapt el a fost acela care l-a descoperit: Palomino nu îl menționează. S-a aflat mai întîi la *Buen Retiro*, iar în palatul lui Carol al III-lea (1789) se găsea în sala de biliard *(pieza de trucos)*.

Torcătoarele este unul dintre cele mai vechi tablouri care ne înfățișează o scenă din interiorul unei manufacturi. O îndrăzneală de care a dat dovadă tocmai mareșalul palatului lui Filip al IV-lea. Succesul de care s-a bucurat tabloul în toate timpurile arată că alegerea a fost cît se poate de fericită. Munca depusă de femei se potrivește mai bine redării picturale decît cea a bărbaților. Cît de delicat ne-a înfățișat-o Pinturicchio pe

Penelopa în fața războiului de țesut, înconjurată de ajutoarele ei. Poate că unii care au vizitat marea *Fábrica de tabacos* de la Sevilla s-au întrebat de ce artiștii nu și-au căutat mai mult inspirația în asemenea locuri. Ne gîndim la popularitatea unor scene ca *Dulgheria sfîntului Iosif* sau *Făurăria Ciclopilor*. În vreme ce nici unul dintre naturaliștii italieni n-a redat o astfel de scenă, Guido ne-a înfățișat-o pe fecioara Maria în ipostază de copil, aflată în templu, în mijlocul unui grup de cusătorese. În tablourile flamanzilor, oamenii din popor apar mai degrabă la petreceri. Realiștii pun mare preț pe subiect atîta vreme cît acesta nu indispune. Munca de atelier este lipsită de umor, prozaică, severă și searbădă; fără culoare și pe deasupra și îmbîcsită de praf. Totuși, Hogarth a redat în gravură un atelier de țesătorie, dar într-un ciclu cu caracter moralizator, un soi de mic tratat de morală în imagini.

Să introducă niște sărmane lucrătoare cu ziua într-un palat regal, — o abatere de la convențional în ceea ce privește munca, — i-a fost dat tocmai unui spaniol, pe deasupra și pictor al Curții. În acele locuri unde cerșetorii erau persoane respectabile, briganzii eroi populari, iar pehlivanii personaje de roman, munca de atelier era privită cu vechea prejudecată gotică.

* *
*

Aceste două piese sînt socotite drept cele mai originale lucrări ale sale, o formulare cam banală cu privire la un asemenea dușman al banalului. Cu toate că îi era hărăzit pictorului să reia personalități monotone în atitudini monotone, adesea chiar monocrom, în fond această reluare a sa sau a altora nu era deloc pe gustul lui. Lucru ce se poate ghici lesne în creațiile sale libere. Ca să-i atragă firea ponderată dinaintea șevaletului, subiectul trebuia să-i prilejuiască probleme noi de iluminare, experiențe picturale, folosirea unor ti-

Scanned with OKEN Scanner

puri de modele încă necunoscute, a unor scheme compoziționale neatacate încă. Motivul putea fi vechi ori nu: în primul rînd doar numele era de fapt vechi. El nu căuta această originalitate, ci trebuia doar din întîmplare să-l surprindă prin ea. Dacă întîmplarea se lăsa așteptată, avea răbdare: ani întregi puteau să treacă fără ca din atelier să iasă altceva decît portrete convenționale de Curte.

Dar și gustul publicului se îndrepta către aceasta. Spaniolii timpului cereau invenții pline de har *(ingeniosa traza)*, noutate, *novedad de bizarria*, — *bizarria* indicînd latura captivantă, sclipitoare *(splendido)* a înfățișării; *caprichoso concepto*, adică ceea ce iese din comun ori se abate de la regulă; *capricho* era folosit chiar ca sinonim pentru motiv. Ne aflăm doar în veacul „cultismului". Velázquez era încă tînăr cînd l-a portretizat pe Góngora; Gracián era de-o vîrstă cu el. Atunci cînd Schopenhauer a tradus „Oracolul" acestuia, spaniolii i s-au părut a fi oamenii cei mai aleși între toate neamurile.

Așadar Velázquez, refractar din fire la tot ce era prețios sau afectat, care a ținut întotdeauna doar calea realității, era totuși un fiu al timpului său, un *hombre de capricho.** Palomino își amintea încă unele dintre replicile sale pline de duh cu care, deși zgîrcit la vorbă, își apăra în mod categoric punctul de vedere, mai ales față de cei sus-puși. Și privind mai îndeaproape, în multe din subiectele sale aflăm un grăunte de paradox. Chiar dinaintea celui mai echilibrat dintre marile sale tablouri *(Predarea orașului Breda)* poți retrăi acel sentiment bizar prin care castilianul era atras de binevoitorul compliment și de gestul cu care generalul spaniol își așeza brațul pe umărul celui olandez. Pesemne că ei gustau în chip de *cosa caprichosísima* acea ambianță misterioasă în care zeul vinului era prezentat într-o companie ce nu avea nimic de-a face cu străinii de viță nobilă.

---

* Om cu capricii, toane

Ultimelor sale lucrări li s-a adăugat şi un element aflat la graniţa dintre realitate şi redare, dintre aparenţa scenică şi iluzia realului şi mai ales ideea de a aşeza personajul principal în afara tabloului. Şi de bună seamă că apărea drept un triumf al capriciului faptul că maestrul — asemenea uriaşului din basmul cu motanul încălţat, care se transformă în şoarece — şi-a asumat un rol de-a dreptul potrivnic firii sale, acela de pictor miniaturist. Din păcate aceste mici piese s-au pierdut cu totul. Aflăm în treacăt cum pictase pentru Modena un portret al regelui său, pe o broşă cu diamante; la urmă redase chipul tinerei sale regine pe o plăcuţă din metal de diametrul unui bănuţ, *real de á ocho*. Palomino nu mai conteneşte mirîndu-se de faptul că un artist atît de copt la minte şi cu o practică atît de îndelungată şi-a dat osteneala să redea aidoma, într-o versiune de dimensiuni atît de mici, chipul parcă însufleţit al unei femei, că acest pictor impetuos a găsit „un ocean de răbdare" pentru aşa ceva! Abia acum îi pricepea el pe cei vechi, care (potrivit lui Cicero) aşezau în rîndul zeilor pe un Merceli, cel care era în stare să scoată la iveală dintr-un sîmbure de cireaşă, o întreagă corabie!

SERBAREA DE FAMILIE

Trebuie să ne închipuim că acele capodopere n-au avut la vremea respectivă numai admiratori, dar şi imitatori. Însă vechea pictură naţională era tocmai pe sfîrşite. Cu toate acestea, nu demult s-a ivit un tablou a cărui compoziţie ciudată nu poate fi înţeleasă decît în lumina acelui curent. El apare mai întîi în colecţia lui Sir Edwin Landseer; în anul 1895 lordul Savile îl donează Galeriei Naţionale. O descriere explicativă a acestui tablou, controversat bineînţeles, al lui Velázquez, ar suna cam în felul următor.

Un domn distins, cavaler al ordinului Santiago — un dregător, poate chiar ministru, fericit şi

Scanned with OKEN Scanner

mîndru că posedă o fiică încîntătoare — în acel moment cam de vîrsta micuței Margarita, — cu care se și aseamănă în ceea ce privește farmecul copilăresc, acest părinte fericit a avut ideea să ceară portretizarea copilului tot ca figură însorită în mijlocul unei scene de interior cu mai multe personaje. Totul în chip de variațiune „capricioasă" și nu doar ca o simplă transpunere banală, fără nici o noimă. Mîndrul demnitar, poate încă proaspăt în înalta sa dregătorie, dorește să fie înfățișat acolo unde poate că se ocupă de politică înaltă cu pana, în fața hîrtiilor. Așa tronează el, cu perucă lungă și mantie întunecată, pe o estradă înaltă, în fața unei mese masive, dinaintea unui pupitru cu pana în mîna dreaptă; la o distanță convenabilă se află doi secretari tinerei, poate chiar fiii săi.

În această clipă, ușa dinapoia scaunului său se dă în lături și în cenușia și prozaica încăpere de lucru a bărbaților mohorîți, intră ca o adiere primăvăratică o fetiță strălucitoare, înveșmîntată într-o rochiță roșie cu dantele și funde albe, cu ținuta asemănătoare acelei mici infante, ce ține într-o mînă un trandafir, iar în cealaltă binecunoscuta batistă de dantelă, mare cît un șervet. Bătrînul se întoarce și îi așază brațul părinteșe peste umeri. S-ar părea că este vorba de o surpriză; secretarul cel tînăr este încă cufundat în citirea unor acte: imensul buchet de flori așezat în pragul ferestrei deschise amintește de o zi festivă. Poate ziua numelui pe care prea-ocupatul bărbat nu vrea să o serbeze.

Însă de ce oare copila, în loc să-și ofere obrazul tatălui, privește în altă parte, de parcă ar vrea să salulte cu floarea pe cineva care stă mai încolo? Acesta este *capricho*-ul tabloului, secretul lui din păcate însă nedezlegat. Salutul cu trandafirul pare că se adresează cuiva aflat în față, neînfățișat însă în tablou. Maurul din stînga estradei, care poartă în mîini o tipsie cu fructe alese, parcă aleargă dinaintea acestei persoane, în vreme de bătrî-

nul *empleado** din colțul drept, îi indică drumul. Cine poate fi această persoană invizibilă căreia îi este destinat trandafirul? Vreun frate întors dintr-o campanie îndepărtată? Lordul Savile consideră că este vorba de un logodnic, de unde și denumirea dată tabloului, anume *Logodna*.

Dacă motivul invizibilului personaj principal din acest tablou — în gustul spaniol pentru tot ce este misterios — ne amintește de *Menine*, jocul de linii al trupurilor aplecate înainte și înapoi, aidoma unei încrucișări de săbii într-un duel, se aseamănă cu *Hillanderas*; ambele aduc însă cu o ordonare teatrală, ce te duce cu gîndul la o scenă de comedie.

Beruete credea a recunoaște în bărbatul cu ochelari din partea dreaptă — loc în care pictorii își așterneau de obicei propriul lor portret — pe Luca Giordano, care avea obiceiul să-și surprindă protectorii de la Madrid cu tot felul de imitații uimitoare, în maniera unor pictori celebri. La Prado mai pot fi văzute încă asemenea *pasticci*** după Rafael, Sebastian și Rafael ori Rubens și Villavicencio; poate că aici el a imitat pe Velázquez. Însă asemănarea acestuia cu bărbatul respectiv nu se prea potrivește, cum nu se potrivește nici cu Quevedo (care avea un nas drept). Iar tabloul nu aduce deloc cu o imitație savantă: farmecul său constă tocmai într-o execuție liberă și ușoară, proprie unei schițe improvizate pe moment.

Doar ordonarea personajelor, ceva mai dezlînată, nu se prea potrivește cu felul în care își compunea Velázquez tablourile. Însă cine ar fi fost în stare să picteze asemenea mîini, cine o asemenea scenă ieșită din comun, cu astfel de trăsături puțin zorite, ample și sigure? Pentru Mazo, mai greoi în execuție, este prea grațios, prea liber și totuși ferm, iar pentru Carreno prea vioi și aerat. Ne-am putea gîndi mai degrabă la Mattheo Cerezo, al cărui tablou, mult îndrăgit la acea

---

* Funcționar.

** Cîrpăceli

Scanned with OKEN Scanner

vreme, *Cetatea din Emmaus*, cîntecul său de lebădă a venit în mintea autorului acestor rînduri la vederea *Logodnei*. Avem ce-a face în cazul acesta şi cu figurile tăiate de marginea pînzei, pentru a crea impresia unei priviri întîmplătoare într-o scenă de interior. Fiindcă de fapt tabloul nu este doar un fragment; unitatea compoziţiei este manifestă: cele două personaje în mărime naturală, dar jumătate figură, îl delimitează.

COLORITUL

În încheiere să mai aruncăm o privire asupra artei culorilor la Velázquez!

A fost de mai multe ori remarcat faptul că nu era tocmai cazul ca Velázquez să fie considerat unul dintre cei mai mari coloriști. Fiindcă ar trebui considerat ca atare acel artist care dorește să se ridice deasupra unui compozitor ori simplu desenator de contururi, un artist care lucrează cu culori și valori luminoase și care stăpînește la perfecţie penelul și desenează cu el. Dacă ne gîndim însă la un pictor care pune accentul pe căldură și forţă, pe frumuseţea și armonia culorilor, cum erau de pildă acei poeţi ai coloritului ca Tiţian, Paolo și Rubens, este adevărat că nu-l putem considera pe Velázquez drept un colorist. Cînd picturile sale au apărut în galeriile de artă ale Europei alături de italienii și flamanzii care odată cu declinul clasicismului erau admirate ca genii picturale oficiale, s-a observat și deosebirea între tonul culorilor lui și acela mult mai înflăcărat al veneţienilor. Unii pretind că ar avea o înclinaţie către monocromie și că punctul său slab ar fi culoarea; alţii că ar fi împăcat farmecul coloristului (în aceasta ar consta marea sa artă) cu extrema economie de culoare. Se află acum departe de predilecţia lui Tiţian pentru culorile calde și saturate și încă și mai departe de pojarul coloristic al lui Rubens sau de reflexele luminoase ale acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, unele portrete așternute aproape numai în alb și negru creau suspiciunea că ar fi indiferent față de culoare; erau remarcate predilecția sa pentru gri, de care coloriștii respectivi aveau oroare, precum și totala lipsă a tonului auriu rembrandtian; culorile sale locale refractate și prea puțin luminoase, verdele prăfuit al frunzelor, roșul palid și tern, în sfîrșit indiferența față de armonie în anume discordanțe, vădite uneori; de unde și părerea că nu cunoștea orchestrarea culorilor. În *Epifanie*, regele-mag din planul apropiat poartă o mantie de un galben-întunecat peste o tunică verde; o pereche coloristică ce nu devine suportabilă decît dacă o împlinești în treime cu carminul veșmîntului purtat de maurul din spate. Chiar și asocierea brunului portocaliu cu carminul închis *(ca în Isus la stîlp)* este neplăcută. Un acord minunat aflăm însă în violetul, purpuriul și roșul din *Încoronarea Mariei*. Cu toate că el îl admira pe Tițian, nu i-a imitat maniera de a pune în valoare tonul cald al pielii cu ajutorul gulerului alb și al culorilor saturate din jur.

Prin aceasta se făcea oare interpretul acelui spirit de contrazicere care stăpînea mișcarea naturalistă din Italia? Simțul acesta coloristic negativ nu reprezintă cumva o parabolă a acceptării urîtului la unele modele, a execuției fugare? Este el într-adevăr profetul unei arte al cărei crez e respingătorul și urîtul în conținut și redare?

Nimic la Velázquez nu amintea de un sectar. Pe venețieni, acești idealiști ai culorii, el i-a studiat și elogiat: însă principalul său călăuzitor a rămas oricînd adevărul. De dragul adevărului nu s-a abătut nici de la tonuri neplăcute sau lipsite de armonie. Fiindcă natura nu se gîndește numai la plăcerea ochiului: de unde și goana coloriștilor după subiecte plăcute vederii. Velázquez a observat că tonurile calde ale venețienilor nu se potriveau cu acela veritabil al carnației, în care predomină totuși tonurile cenușii. Asemenea lui gîndea Palomino cînd declara că: „numai acea culoare este reală și potrivită, care produce efec-

Scanned with OKEN Scanner

tul scontat, chiar dacă s-ar compune şi din glodul de pe uliţă; aşa cum lovitura reuşită este aceea care nimereşte, oricum ar fi ea dată".

Acolo însă unde realitatea, adică natura subiectului ţine de frumuseţea culorilor, el poate să se ia la întrecere cu orice colorist.

Nu se află vreun tablou pe lume care să fie construit atît de temeinic pe cea mai luminoasă culoare, culoarea între culori, ca acel *pontif* al său.

Impresia produsă de atelierul de goblenuri a fost asemuită cu una oferită de o cîmpie plină de flori. În unele portrete ecvestre domină acordul între două categorii de culori, pe cît de intense pe atît de opuse, albastrul de cianură al cerului şi al zării cu castaniul suculent al calului şi luciul auriu al metalului şi al mătăsurilor purtate de călăreţi.

Cînd l-a pictat pe Filip pentru regină, i-a trimis acesteia un portret „limpede şi delicat aidoma unuia de Metsu". Autentica *ternura** a veneţienilor o regăsea Palomino încă şi mai mult în portretele acelor infante şi regine de viţă germană care au însufleţit din nou, ca o adiere primăvăratică palatul monarhului aflat acum în prag de bătrîneţe. Asemenea celor care rămîn uimiţi în faţa portretului reginei Maria-Ana din galeria La Caze, — unde ai la îndemînă un bogat material de comparaţie — în care, dinaintea perdelei de un verde întunecat, făptura trandafirie ne vine zîmbitoare în întîmpinare cu luciul ochilor ei albaştri, aidoma unui buchet de flori presărat cu picături de rouă diamantine, în acordul de alb şi roşu al rozului pajiştii de flori, cu mătăsurile, nacrul pielii, perlele şi horbotele argintii, printre care se zăreşte aurul strălucitor al giuvaerurilor de pe piept şi galbenul trandafirilor din părul blond.

todo el candor y nácar
*del clavel y el jazmin***
(Calderón, *La purpura de la Rosa*).

---

* Frăgezime, tandreţe

** Întreaga puritate şi strălucire a garoafei şi iasomiei.

Dinaintea unor asemenea pînze îţi vine să zîmbeşti la ideea că unii şi-au procurat drept autentice Velázquez portretele cenuşii-verzui ale unor strigoi, mai degrabă, decît fiinţe.

Bineînţeles că explozia aceasta de culoare nu constituie întotdeauna trăsătura dominantă a tablourilor spaniolului. El era însă rareori liber în alegerea subiectelor sale: un pictor de Curte nu prea avea ocazia să-şi cultive simţul coloristic. Gustul Curţii spaniole din acea vreme era foarte departe de acela orientat către splendoarea orientală al republicii italiene de negustori. Ştim dealtfel cum încoronatul său protector, chiar el, impusese odinioară moda simplă, severă şi searbădă, potrivit căreia însăşi regina şi infantele trebuiau să se acomodeze cu veşminte negre ori castanii. Pe atunci a realizat artistul mult admirata sa culoare neagră care „nu impresionează niciciînd greoi ori mat, ci totdeauna uşor şi transparent".

Trăsătura sumbră, fără îndoială sădită în fiinţa spaniolă, nu apare însă deloc în portul popular; chiar şi scriitorii secolului al şaptesprezecelea găseau la conaţionalii lor o înclinaţie către frumuseţea culorilor. Însă studiile tînărului bărbat din vesela Sevilie se abăteau mult de la izvorul coloristic, exploatat mai tîrziu atît de fericit. Naturalismul recomanda scene din spelunci cu cerşetori în zdrenţe, ucenici fierari pe jumătate goi, ţărani duhnind a băutură, subiecte care nu aduceau deloc cu o simfonie de culori. Ambiţia pictorului era *relieve**, pe care, cu o sută de ani în urmă, îl recomandase şi Leonardo ucenicilor săi drept sufletul şi mîndria (*eccellenza*) artei, însă cu lăsarea culorii pe plan secundar. Culoarea separă, clarobscurul uneşte: acela care tinde către o ţinută spaţială a întregului trebuie să o folosească drept mijloc dominant de redare. De unde şi acele înfăţişări plastice cu contururi accentuate, cu lumina ce cade lateral, pe un fond gol. A renunţat totuşi degrabă la deprinderile tenebroşilor, însă pe măsură ce înaintează spre lumină nu ia calea

* Relief

culorii, ci „a fenomenelor atmosferei dintre lucruri", a luminii difuze de zi, calea jocurilor de lumină pe piele și țesături. Observa lumina de reflex așa cum se întinde ea, ca un văl delicat, peste siluete și peste umbrele lor.

Încă în perioada clasicismului, eminentul Gaspar de Jovellanos recunoștea că cei doi stîlpi de bază ai artei sale ar fi: evidențierea ființei naționale a poporului *(aire)*, o vrajă căreia nici un ochi ori inimă nu ar putea să-i reziste; efectele luminii în aer, precum și aerul iluminat ce se răsfrînge pe corpuri în spațiile dintre ele.

De pe atunci schimbase tonul „scăzut" al castaniului cu unul cenușiu. Acest fond neutru, cenușiu luminos, se poate afla în cele mai timpurii portrete regești ale sale; o ambianță caldă ori una compusă din culori precizate, pentru înfățișări învești mîntate în negru și alb, ar fi fost o greșeală. Griul se potrivește ca fond pentru culori cuminți, fiindcă un suflu de culoare și lumină are și aici efect limpede și precis. „Maestrul adevărat, în limitare se cunoaște". Funcția griului este comparabilă cu cea a spațiului gol în compoziție. În subiecte grave și triste (ca în *Isus la stîlp*), are un efect cît se poate de emoționant.

Cu un asemenea cenușiu tabloul capătă o substanță proprie. Cenușiul înseamnă negația culorii și a luminii, o lumină slabă; ochiului trebuie să-i fie deci indiferent dacă este plăcut impresionat de culori limpezi și saturate. Valoarea cenușiului conține deci un paradox. Avem însă de-a face cu o iluzie creată de asociere: ca și cum această culoare, cu totul indiferentă, ar avea în sine o valoare picturală deosebită, un farmec rafinat sau un conținut emoțional. Niciodată cenușiul nu este nici „splendid", nici onorabil și nici respingător: însușirile acestea nu le are decît obiectul care se învește mîntează ocazional în gri. Atunci cînd poetul ne conduce dinaintea unei „catedrale cenușii" sau imploră vreun „chip nocturn cenușiu ca argintul", cînd ne vorbește de luciul delicat al unui gri de perlă, sau de părul cărunt al vreunui erou, adaosul culorii gri animă imaginea plastică

Scanned with OKEN Scanner

pe care o trezește denumirea în noi. În sine însă aceste culori de gri poate că nu se deosebesc cu mult de cenușiul bolii ori al descompunerii, de cel al cerului ploios sau al balaurului cenușiu descris de Schiller.

Această teorie a griului a fost descoperită după ce ne-am suprasaturat de orgiile de culoare ale coloriștilor moderni. Pe atunci castaniul folosit cu predilecție de venețieni în chip de fond neutru pentru culorile lor vii, a fost proscris, — castaniu în care se asocia totuși în chip fericit profunzimea cu valoarea luminoasă a tonurilor calde. Cenușiul îi consolează pe cei osteniți de culoare. Pe unii neurastenici orice culoare îi rănește dureros; asemenea pacienți înlătură din încăperile în care stau orice obiect colorat. Spaniolii l-au elogiat ca pe descoperitorul cenușiului pe El Greco, artistul ale cărui chipuri îi aminteau lui Stirling de cadavrele celor morți de holeră; simțul său coloristic degenerase cu totul. Acesta este motivul pentru care griul trece drept distins, iar distincția se află la mare preț, acum în epoca surogatelor și a reclamei, care o folosesc drept lozincă. Lessing spune că oamenii vorbesc întruna tocmai despre calitățile pe care nu le au.

PLEIN-AIR

Cînd cu patruzeci de ani în urmă a fost predicată dogma picturii de plein-air, mulți au crezut că descoperă în Velázquez un precursor al lui Edouard Manet. „Totul este modelat în plină natură, luminos pe luminos, culori blonde se ivesc pe un cer argintiu, între castaniul copacului din colțul tabloului și zare nu există o deosebire de *valeurs* ... El obține o modelare și un relief desăvîrșit, fără să recurgă la contraste puternice de umbre". Această prioritate părea acum un nou titlu de glorie. Fiindcă pictura de plein-air nu avea numai meritul depășirii dificultăților, ea poseda farmecul și puterea de convingere a unei naturi privită atent

Scanned with OKEN Scanner

dintr-un unghi nou. De curînd s-a ajuns aproape unanim la ideea de a se recunoaşte plein-air-ul în tablourile lui Velázquez doar în fondul lor peisagistic. Sînt menţionate umbrele slabe de reflex care se observă mai cu seamă la înfăţişările ecvestre: umbra mustăţii pe obraz, a eşarfei pe armură, a braţului pe bastonul de comandă. De fapt asemenea mici inconsecvenţe dovedesc doar că el nu lucra potrivit unor principii severe. Este însă neîndoielnic că i-au stat dinaintea ochilor tonul şi valorile luminoase ale peisajului, în lumina difuză şi că dorea să redea în mod conştient impresia produsă de acestea, ca dealtfel şi lumina soarelui ce pătrunde prin fereastră, sau cea din încăpere ce se pierde în umbră. Bineînţeles fără fanatismul şcolilor moderne şi fără bucuria de a-i irita pe alţii.

Velázquez a ajuns la această pictură de plein-air în momentul în care sistemul de iluminare al începuturilor sale, adică lumina laterală de atelier ori cea care cade de sus a tenebroşilor, i-a devenit îndoielnic. Această orientare către luminos şi limpede era conformă cu spiritul vremii. Niciînd lumina soarelui n-a fost mai fermecător redată ca în pînzele lui Pieter de Hooch şi Van der Meer; niciînd lumina difuză a cerului de zi acoperit n-a fost realizată mai bine ca în tablourile unor pictori de nuanţe, mai puţin furaţi de culoare, ai peisajelor olandeze. Chiar şi în Italia, după suprasolicitarea clarobscurului, se poate observa o reîntoarcere spre voioşie: pe această cale îi întîlnim pe Luca Giordano, Francesco de Mura şi Tiepolo; Ribera îşi amintea el însuşi de propriul ideal: acela al genialului lombard a cărui madonă cu sfîntul Gheorghe era numită „Ziua lui Correggio".

De fapt nu era această înnoire o reîntoarcere la cele vechi? Pictorii italieni în tempera şi frescă din *quatrocento* n-au fost conduşi numai de această tehnică la genul natural de iluminare. În afara toscanilor ca Piero della Francesca, aflăm pe această cale şi unii vechi flamanzi ori maeştri renani. Dar pe atunci, înainte ca pictura

Scanned with OKEN Scanner

de peisaj să fie descoperită, nu se ajunsese încă la asemenea observaţii.

ORDINUL SANTIAGO

Gîndul de a-şi înălţa pictorul la rangul de cavaler al ordinului Santiago i-a venit foarte tîrziu lui Filip al IV-lea; după ce artistul îl slujise vreme de treizeci şi cinci de ani. Din care pricină nu s-a putut bucura de mantia cu crucea roşie nici măcar un an. Poate că distincţia era dorită de mult de Don Diego: nu exista cinste mai mare pentru un pictor spaniol şi nici una mai rară. Ce bine le mergea în această privinţă italienilor! Pacheco şi Palomino îi enumeră pe cei cîţiva fericiţi. Se cunoştea doar un singur caz cînd i s-a acordat unui spaniol o cruce de cavaler de către regele său: Antonio Rincon, pe care Ferdinand de Aragon îl făcuse cavaler al ordinului Santiago. Filip al II-lea, cu toate că era un prieten al pictorilor, n-a atribuit nici unuia dintre ei *merced del hábito**; Filip al III-lea, pentru a-i fi papei pe plac, l-a acordat mai multor italieni. Cu treizeci de ani în urmă Velázquez întîlnise adesea la Roma pe unul dintre aceşti *Bagliores***, anume Giuseppe Cezari; poate că i-a povestit socrului său despre cele petrecute şi mai ales despre înfumuratul Cavalier d'Arpino, care considera ordinul Santiago prea mărunt pentru persoana sa, fiindcă îl mai aveau şi alţii, şi care l-a „ameliorat" schimbîndu-l cu lanţul de aur şi spada sfîntului Mihail trimise de Ludovic al XIII-lea. Toate acestea făcuseră multă vîlvă în anul 1625, astfel încît atunci cînd protectorul lui, Diego Cincinnato, a aranjat să-l portretizeze pe Urban al VIII-lea, a fost distins de acesta cu ordinul portughez al lui Hristos. Velázquez portretizase şi el un papă dar nu primise decît un lanţ

---

* Favoarea ţinutei
** Străluciţi

Scanned with OKEN Scanner

de aur cu medalion. Pe vremea aceea doar un singur pictor spaniol era cavaler al unui ordin, anume Jusepe Ribera, care purta şi el ordinul pontifical al lui Hristos.

Poate că acest precedent negativ a fost cauza datorită căreia Filip al IV-lea s-a hotărît atît de tîrziu. El şi-a adus aminte că Tiţian îşi semna lucrările *Eques Caesareus*; acesta fusese înnobilat cu titlul de *comes palatinus** de către împăratul Carol. O analogie cît se poate mai pregnantă. Nu spusese Olivares despre Velázquez, că nimeni altul n-ar trebui să-l portretizeze pe rege? Şi tot despre el se mai putea spune că reuşeşte totul cu *facilitas* şi *felicitas***; portretele sale ecvestre stăteau în Alcazar alături de cele ale lui Tiţan, fără să se teamă de o asemenea vecinătate. De fapt *marqués*-ul de Malpica, ca *mayordomo mayor* cel mai important dintre martori, spusese că maiestatea sa a urmat exemplul lui Filip al II-lea (se înşela însă) care i-a acordat *hábito*-ul lui Tiţian.

Despre ceea ce a urmat nu sîntem prea bine informaţi. Potrivit lui Palomino, în săptămîna sfîntă a anului 1658, regele aflîndu-se la Escorial, i-ar fi destăinuit că doreşte să-l recompenseze în acest fel pentru talentul şi îndemînarea sa, precum şi pentru diferitele servicii pe care i le-a adus; alegerea ordinului o va lăsa în seama lui. Velázquez l-a ales pe cel de Santiago. Regele, ca *administrador perpetuo* al ordinelor Alcántara, Calatrava şi Santiago, a hotărît deci acordarea ordinului *(merced)* prin decretul *(cédula)* din 12 iunie. Consiliul ordinului a dispus apoi ancheta de rigoare *(informaciones de las calidades)* necesară investiturii (acordarea *hábito*-ului) cu privire la puritatea *(limpieza)* arborelui său genealogic şi la nobleţea sa *(hidalguía)*. Cauţiunea pentru acoperirea cheltuielilor pe care le presupuneau aceste informaţii (300 de ducaţi de argint) a fost depusă de Gaspar de Fuensalida. La 15 iulie

---

* Însoţitor palatin (imperial).
** Cu uşurinţă şi bucurie

Scanned with OKEN Scanner

Velázquez a prezentat consiliului genealogia (pînă la bunici).

Potrivit statutelor ordinului, faptul că pretendentul și înaintașii săi, pînă la a patra generație, făceau parte dintr-un neam curat, adică erau „vechi creștini" fără să aibă vreun amestec de sînge maur, evreiesc sau al unor *conversos**, trebuia întărit prin martori chiar și pentru gradele de rudenie mult mai îndepărtate. Ei trebuiau să fi fost de viță nobilă și să fi fost considerați ca atare; nu era permis, cel puțin pînă la bunici, ca cineva din neam să fi avut o ocupație comercială, cămătărească sau vreo meserie de rînd *(oficio vil)*. Mai urma să fie stabilit dacă este apt pentru călărie și posedă calul necesar, dacă s-a bătut vreodată în duel și rezultatul respectiv, ori dacă a fost amestecat în vreo dispută de onoare. În sfîrșit dacă el sau vreun înaintaș al său au fost pedepsiți de inchiziție. În unele puncte mai delicate, menționarea unui simplu zvon ajungea pentru a fi respins. Pînă în anul 1653 era suficientă doar atestarea ascendenților pe linie paternă; într-o dispoziție din acel an ea a fost extinsă și asupra celor ai mamei. Cheltuielile erau considerabile: pretendentul avea de plătit venitul său pe un an (200 de ducați), regelui imediat 200 de escudos, secretariatului o taxă de 50—60, apoi cheltuielile pentru atestare, care depășeau mia, precum și taxele de cancelarie și notariat.

Actele acestei cercetări s-au păstrat; ele au fost transferate din castelul ordinului de la Uclés în arhiva națională de la Madrid, de unde le-a extras și publicat Villaamil.

Președintele a fost marchizul de Tabara. Atestarea a avut loc în fața unui cavaler și a unui canonic al ordinului. Audierile martorilor au durat de la 1 noiembrie 1658 pînă la 16 februarie 1659. Ancheta a fost severă; mai mult de o sută de martori au fost audiați în acest răstimp; o comisie a fost trimisă în localitățile Monterrey și Tuy, de la granița portugheză, pentru a culege

---

* Convertiți

Scanned with OKEN Scanner

informații în Oporto despre familia Silva; o alta la Sevilla. Cinci nobili portughezi au dat relații despre familia respectivă; cu privire la celelalte puncte, mărturiile au fost depuse de înalți demnitari ai Curții sau de pictorii care îl cunoșteau.

Protocoalele nu conțin decît păreri favorabile pretendentului ori altele care vin în preîntîmpinarea prea înaltelor pretenții; acele păreri pot fi înțelese doar dacă le cunoaștem. Ele păreau a se referi mai cu seamă la profesiunea sa de pictor. Orice ocupație răsplătită cu bani trecea drept un *oficio vil*; ca atare erau considerați și giuvaergiii sau pictorii, în măsura în care arta lor era o sursă de venit. De asemenea și țesătorii, sculptorii în piatră, hangiii, grămăticii, cu excepția secretarilor regelui și ai membrilor familiei regale, administratorii publici, anume toți aceia care trăiau din munca mîinilor lor.

Referindu-se la această chestiune, mai mulți martori din tagma nobililor, precum și din cea a artiștilor, asigură cu probe că Velázquez n-a pictat niciodată pentru bani, ci că dimpotrivă a trăit și s-a comportat întotdeauna ca un nobil. Cavalerul ordinului Santiago, Fernando de Madrid, spune că „pictura lui reprezenta o îndemînare și un talent *(gracia)* și nu constituia cîtuși de puțin o meserie". (Nu orice îndeletnicire care ne înfrumusețează existența trebuie să devină o meserie, era de părere Goethe). El nu a trecut nici un examen de breaslă și nici n-a ținut vreun atelier ori prăvălie *(aparador, tienda)*; nici la Sevilla și nici la Madrid. Nu și-a vîndut niciodată lucrările, asigură Alonso Cano, Zurbarán, Nardi și cavalerul Gerónimo Nuñez. N-a pictat decît pentru desfătarea maiestății sale. La început domnii din consiliu nu păreau convinși de toate acestea. Cel puțin marchizul de Malpica, *mayordomo mayor*, găsește de cuviință să le arate că îndoielile lor sînt lipsite de tact fiindcă maiestatea sa nu i-ar fi acordat *merced* dacă ar fi avut vreo îndoială asupra acestui fapt.

Obiecția nu era chiar lipsită de temei. Bineînțeles că plățile făcute de rege slujbașului său

nu intrau în discuție. Dar în scrisoarea trimisului modenez Fulvio Testi am citit că pentru portretizarea stăpînului său se căzuse de acord asupra sumei de o sută de *doble* (sau 1 400 reali) și că i-ar dat un avans de 150 de reali. Testi adaugă „El este scump", ca și cum ar fi avut un soi de tarif. Cînd trimisul venețian Quirini solicita pentru colegul său de la Paris Sagredo un portret al infantei Maria Tereza, iar Haro, după unele ezitări, își dă acordul, se spune: „tabloul va fi executat de Velázquez și trimis la Paris după plata obișnuită de cincizeci de reali". Totuși această sumă nu poate fi considerată drept onorariu; portretele membrilor familiei regale nu puteau fi acordate decît în chip de daruri regești; probabil că era vorba de spezele obișnuite în asemenea ocazii.

Consiliul ordinului s-a arătat și mai exigent în privința probelor de nobleţe. În cele din urmă Velázquez a susținut că familia sa era socotită la Sevilla ca făcînd parte din nobilime fiindcă era scutită de birul cărnii, un privilegiu al nobleţei și clerului. Fiindcă consiliul canonic ținea evidența acestor scutiri, s-a hotărît să fie trimisă o comisie la Sevilla, care a cerut într-adevăr să-i fie predat terfelogul respectiv pentru a fi dus la Madrid!

Dar fără să aștepte întoarcerea acesteia, consiliul a hotărît (la 26 februarie 1659) „că puritatea *(limpieza)* sîngelui familiei ar fi dovedită, nu însă și nobleţea înaintașilor pe linie maternă, iar dovezile bunicii din partea tatălui (Doña Maria Rodriguez) precum și ale bunicilor materni, n-au fost găsite suficient de fondate. Ca atare el va trebui să susțină în cursul cercetării nobleţea liniei bărbătești *(varonía)* și să predea consiliului documentele de nobleţe *(carta ejecutoria)*".

Aceasta însemna însă „umilința unei amînări precum și cheltuieli pentru o nouă procedură" (Palomino)... Ce mai subiect de bîrfă pentru lumea aristocratică! Intrau acum în joc grija ca scutul familiei să nu fie umbrit nici de cea mai neînsemnată îndoială, scrupulozitatea de a sus-

Scanned with OKEN Scanner

trage murmurului public orice bănuială de *advocatus diaboli*, neatîrnarea plină de mîndrie, fiindcă acordarea distincției nu era ea oare o dorință a maiestății sale?

Cum se potrivesc însă toate acestea cu faptul că ordinele respective se acordau destul de lesne, cînd citim cît de superficială era practica respectivă, cît de coborît era respectul față de asemenea cruci de cavaler, chiar dacă nu și prețul lor. Cînd în anul 1621 sînt trimise în Flandra treizeci de asemenea propuneri pentru servicii aduse pe cîmpul de luptă, Quevedo elogiază hotărîrea tînărului rege „care dorește să prindă crucea pe pieptul acelora care o înroșesc cu propriul lor sînge și nu cu roșeața rușinii; celor care înfruntă moartea și nu acelora care țes intrigi printre pelerine!"

Odată cu începutul războiului francez, junta militară a luat hotărîrea să scoată în vînzare aceste ordine, ca dealtfel toate cîte se găseau în Spania. Solicitatorul unui asemenea ordin n-avea nevoie decît să se adreseze contelui Castrillo, care le vindea formal și se ocupa, în schimbul unei sume grase, și de perfectarea formalităților la Madrid. Se spera astfel să fie scoși în scurtă vreme cei 300 000 de scuzi necesari înzestrării nou întemeiatei armate de cavalerie. Ca urmare a acestei specule și a eludării probelor, solul modenez Guidi spune că *hábitos* au devenit atît de curente la Madrid încît un fost paj, mai apoi camerier al contelui Fulvio Testi, se împăunează prin partea locului cu crucea ordinului Santiago, spre necazul întregii nobilimi.

Aceste legături nobiliare, create în apriga luptă pentru credință a vremurilor trecute, destinate să întărească abnegația oștenilor și a călugărilor, nu mai reprezentau decît o sursă de venit, un fel de impozit asupra vanității.

Este deci întemeiată bănuiala că acea rigoare nu avea la bază doar o simplă mîndrie nobiliară. Palomino ne sugerează că „o mare rivalitate" ar fi contribuit la amînarea redactării probelor.

Scanned with OKEN Scanner

Regelui nu-i mai rămînea altceva de făcut decît să ceară papei dispensa de atestare a nobleţei. Decretul pontifical, aşa-numitul *breve*, a fost semnat de Alexandru al VII-lea la 7 octombrie 1659 la Albano. În baza acestui *breve*, consiliul ordinului a lăsat pe seama maiestăţii sale înnobilarea lui Velázquez. Ca urmare a suveranităţii sale regale, Filip al IV-lea l-a înălţat pe dată, prin decretul din 28 noiembrie, la rangul de *hijo dalgo**. Chiar în ziua precedentă, cea de 27, încă înainte de întocmirea diplomei, consiliul ordinului hotărîse investitura *(despacho)*. Ziua de 28 era ziua de nume a prinţului Prosper. „Investitura a oficiat-o Don Gaspar Juan Alfonso Perez de Guzman el Bueno, conte de Niebla, naş fiind marchizul de Malpica; apoi a fost recepţie la palat". În acelaşi an Diaz del Valle i-a dedicat un *Elogium* şi un nomenclator al pictorilor care fuseseră distinşi cu ordine militare.

CĂLĂTORIA ÎN PIRINEI

Ultimele servicii pe care le-a mai prestat Velázquez au aparţinut slujbei sale de mareşal al palatului. Întîlnirea, după încheierea păcii din Pirinei, pe o insuliţă a fluviului de graniţă Bidasoa, între cele două familii regale, cea spaniolă şi cea franceză, întîlnirea scăpătatului Filip cu prosperul Ludovic al IV-lea, care făcuse odinioară atît de mult rău Spaniei şi cu sora sa Ana pe care n-o mai văzuse de douăzeci şi cinci de ani, a fost descrisă şi redată de mulţi autori şi pictori francezi. Din partea spaniolă nu posedăm altceva decît unele relatări de călătorie *(viage)* care n-au decît o valoare de document geografic. În primele asistăm cu privirea iniţiatului la întîlnirea înaltelor personaje şi încercăm să deslușim ce anume au vorbit sau şoptit ele în momentele lor de intimitate; în celelalte ne

* Fiu nobil

Scanned with OKEN Scanner

mișcăm doar în cercurile administrative ale Curții. Căci, dacă Spania nu poseda un autor de memorii, se afla acolo un pictor în care posteritatea avea mai multă încredere decît în Charles Lebrun. Însă stăpînului acestuia nu pare să-i fi trecut prin minte că un monument al picturii istorice depinde doar de o singură vorbă a sa. (Așa cum făcuse cu doisprezece ani în urmă trimisul său Peñaranda, care-l însărcinase pe Terborch să redea în pictură Jurămîntul independenței Țărilor de Jos). Vina a fost și a lui Don Diego, care în loc să culeagă schițe atunci cînd era cazul, s-a ocupat ca mareșal al palatului, împreună cu slujitorii săi, de organizarea încartiruirii Curții, pentru ca apoi să ne înfățișeze maiestăților lor cu crucea roșie terminată în flori de crini pe piept și lanțul de aur atîrnat la gît.

Plecarea a fost stabilită pentru ziua de 15 aprilie; Velázquez a părăsit Madridul în ziua precedentă, însoțit de trei ajutoare pentru încartiruire *(ayudas de furriera)* și anume ginerele său Mazo, Damian Goetens și Jusepe de Villareal.

Trebuie să ne închipuim o atare călătorie regească, cu un asemenea alai, pe asemenea drumuri, ca să ne apuce mila de bietul *aposentador*, chiar dacă pregătirea drumului fusese preluată de alți doi dregători ai Curții. Cu toate că maiestatea sa dorea să călătorească *á la ligera** și să se limiteze doar la o suită strict necesară (în care se aflau printre alții cinci medici curanți, doi chirurgi, doi felceri pentru luat sînge precum și bărbierul personal cu trei ajutoare), căreia i se mai adăugau și granzii cu slujitorii lor indispensabili, Haro cu un personal de peste două sute de persoane, precum și chervanele cu cadouri și cu lenjeria care trebuia schimbată zilnic. Avangarda se afla înaintea orășelului Alcalá, în vreme ce coada convoiului abia părăsea Alcalátor-ul din Madrid. Drumul din capitală pînă la San Sebastian a fost parcurs cu douăzeci și una de opriri. La început ruta urma linia ferată ce duce astăzi

---

* Superfical, cu ușurință, comoditate.

Scanned with OKEN Scanner

spre Saragosa, o părăsea la Jadraque, trecea de aici peste Sierra și întîlnea apoi la Berlanga rîul Duero pe care îl însoțea pînă la Aranda, se îndrepta apoi către Burgos, unde întîlnea calea care duce astăzi spre nord. Pe drum de șes convoiul făcea zilnic cîte șase mile spaniole, iar în munți, de la Alava la Guipuzcoa, bineînțeles că mult mai puține; popasul de noapte se făcea zilnic la ora șase.

Nici de oarecare variație nu se ducea lipsă. Bătrînul domnitor avea acum ocazia să cunoască în castele retrase splendoarea vasalilor săi de altădată, să viziteze străvechi și dărăpănate localități iberice ca Osma, să se emoționeze de loialitatea supușilor săi castilieni, greu încercați dar încă ușor de înflăcărat și să constate decăderea unor orașe comerciale, care înfloriseră odinioară, în vremurile de glorie ale domniei sale. Mult timp nu-i rămînea însă pentru toate acestea: fiindcă de fiecare dată cînd sosea în vreun oraș, era întîmpinat cu onoruri și mascarade, cu lupte de tauri și jocuri de artificii. La Borgo de Osma „țăranii și-au arătat marele lor devotament prin dansuri, fără prea multă artă sau ritm". La Guipuzcoa locuitorii basci i-au prezentat dansul lor cu săbii, în care, în sunetul fluierului și al tobelor jucau laolaltă popor și nobili. „Bărbații și femeiele se îndeletniceau pe rînd cu luptele și dansurile". S-au improvizat piese de teatru ce cuprindeau aluzii la marele eveniment, ca „Tetis și Peleu" de José de Bolea.

Hanuri nu se prea aflau în cele două Castilii, dar spațioase reședințe nobiliare, berechet. Niciunde nu aveai mai mult loc la dispoziție ca în imensul palat al cardinalului de Alcalá, cu *patio*-ul său plateresc lucrat de Alonso de Covarrúbias, o clădire concepută de Alonso de Fonseca. Așa cum ochiul se încînta aici de splendoarea fantastic-policromă a sălii de consiliu, ultima și cea mai bogată creație a ornamentației gotice-*mudejar*, tot astfel te găseai transpus la Guadalajara, îndată după aceea, în palatul Infantado

(înălțat de Diego Hurtado de Mendoza în 1461) în niște încăperi pe care Romulo Cincinnato le pictase grotesc, într-un voios stil de loggie. Grădina palatului ducilor de Frias de Berlanga oferea la o iluminare nocturnă o privelişte deosebită: era alcătuită ca un amfiteatru cu trei terase, cu belvedere, fîntîni arteziene și statui. Palatul acesta a fost incendiat de francezi ca și cel de la Lerma, o creație a cardinalului cu același nume. Fusese construit în 1614 de Francisco de Mora în stilul lui Herrera; statuia din bronz a arhiepiscopului Sandoval, executată de Pompeo Leoni, se mai află încă și astăzi în biserică. Filip se găsea deci aici în casa acelor Lerma care stăpîniseră monarhia sub tatăl său, pe care el însuși îi înlăturase din vîrful puterii. Omul care îi călăuzise acțiunile și care devenise apoi succesorul lor întru favoare, sfîrșise de mult și el în uitarea surghiunului.

Între timp erau venerate vechi icoane și mînăstiri renumite. În abația benedictină Sopetran, așezată la Hita într-un peisaj fermecător, maiestatea sa a îngenuncheat în fața icoanei făcătoare de minuni a sfintei Fecioare, care se ivise acolo într-un smochin cu sute de ani în urmă. La Atienza, episcopul de Sigűenza, Antonio de Luna, i s-a înfățișat cu relicve sacre. În mînăstirea premonstranților de la La Vid, pe malul rîului Duero, ctitorită de cardinalul Iñigo Lopez de Mendoza, și-au întărit credința pe urmele sfîntului Norbert. In Aguilera (la Aranda) s-au plecat la mormîntul sfîntului Pedro Regalado; urna din piatră de alabastru o dăruise Isabela Catolica; somptuoasa clădire de odinioară a văzut-o autorul acestor rînduri în august 1886 într-o stare de plîns, prădată cu totul.

Astfel, la 27 aprilie s-a ajuns în vechea capitală a Castiliei. Regele avea de gînd să zăbovească un timp la Burgos; Velázquez îl lăsase acolo în urma sa pe furierul Villareal. Cu patruzeci și cinci de ani în urmă avusese loc aici, prin plenipotențiari, logodna sa cu Isabela de Bourbon, a cărei fiică o înapoia acum Franței. Locuise în

Scanned with OKEN Scanner

Casa del Cordon, înălțată de Pedro Fernandez de Velasco, întemeietorul capelei nobililor, din dom. Bineînțeles că prima vizită a făcut-o acelui crucifix la vederea căruia te cuprindeau fiorii. *Santo Christo de Burgos* de la San Agostin, a doua din cele mai distinse mînăstiri de călugărițe din Spania, Las Huelgas; și celei de a treia mai renumite catedrale. Niciunde n-a avut ocazia să constate mai bine diferența între splendoarea trecută și mizeria existentă: reluarea războiului cu Țările de Jos desăvîrșise ruina Burgos-ului. Pînă aici s-au bucurat de vreme bună.

La Bribiesca le-a stat din nou la dispoziție un palat al nobililor Velasco; se afla în incinta mînăstirii Santa Clara, o ctitorie a Doñei Mencia (1523), ce se remarcă încă și astăzi datorită retablului ce se înalță pînă la boltă, bogat ornamentat cu statuetele unor personaje sacre sculptate în lemn de nuc. Întrucît ele nu erau colorate, a fost admirată „îndemînarea și frumusețea lucrăturii în lemnul nud, în pofida artei poleirii și a culorilor". Acest retablu fusese început în anul 1523 de Diego Guillen și sfîrșit de Pedro Lopez de Gamiz din Miranda.

A fost părăsit apoi pustiul platoului vechii Castilii, intrîndu-se după trecerea pasului de la Pancorbo, un fel de chei lat de cincizeci de picioare, în țara Bascilor. De aici înainte maiestatea sa a fost nevoită să se mulțumească cu casele mai micilor dar mîndrilor *hidalgos* din Alava și Guipuzcoa, care probabil că au mai resimțit multă vreme după aceea, cu orgolioasă resemnare, urmările vizitei. Trecîndu-se prin Vitoria, Mondragon, Oñate, Villafranca, s-a ajuns la Tolosa; aici, printre obiectivele demne de remarcat se afla și un atelier; bineînțeles o fabrică de arme. La 11 mai, caravana regală a ajuns în sfîrșit la San Sebastian, localitate care a fost onorată cu o ședere de trei săptămîni. Orașul era în acea vreme un fort foarte puternic, care în urmă cu douăzeci și doi de ani fusese asediat fără succes de marele Condé; curajoșii locuitori refăcuseră în grabă, din proprie inițiativă, fortifi-

Scanned with OKEN Scanner

cațiile orașului, renunțînd la orice fel de plată. Între timp, Velázquez a organizat amenajarea vechiului palat al regilor Navarrei de la Fuenterrabia, denumit acum „Palatul Carol al V-lea" (care i-a refăcut fațada). Însă pentru rege, cel mai emoționant moment a fost intrarea în portul de la Pasages. Atunci cînd *gabarra** împodobită și acoperită cu pînze galbene, trasă de două bărci cu vîslași înveșmîntați în roșu, a intrat în port în bubuitul tunurilor și al muschetelor, au izbucnit din pieptul miilor de oameni, ce acopereau atît de mult malul încît nu se mai vedea pămîntul, urale de bucurie și de victorie strigate în diferite dialecte, în timp ce întreaga suită urca pe impozantul vas amiral Roncesvalles.

Ținta acestei bucurii entuziaste era un om bătrîn și bolnav, amărît de tot felul de necazuri, care nu se gîndea decît cu regret și durere la trecut; el se afla acum pe punctul de a se despărți de fiică, unicul zălog ce-i mai rămăsese de la soția tinereții sale, „care se despărțise cu lacrimile în ochi de zidurile între care se născuse" ca să plece într-o țară unde a rămas întotdeauna o străină, alături de un soț care n-o iubea; care crezuse că va fi o chezășie a păcii, fără a fi decît pretextul războiului care a urmat și al scindării monarhiei.

La San Sebastian, Velázquez s-a urcat împreună cu guvernatorul fortăreței, baronul de Vatteville, pe o *gabarra*, îndreptîndu-se spre Insula fazanilor pentru a vizita o clădire înălțată acolo în vederea conferinței. Insula din fluviul de graniță era în acea vreme lungă de 500 de picioare și lată de 60.

Încăperea principală a efemerului palat din insulă era sala din mijloc, comună ambelor națiuni, lungă de 56 de picioare, lată de 28 și înaltă de 22. Pe laturi se afla un număr egal de încăperi speciale, atît pentru francezi cît și pentru spanioli; o galerie lungă de fiecare parte, la care ajungeai pe un ponton, trei saloane și un coridor îngust ce ducea la o odaie de lucru. Toate aceste

---

* Șaland, gabară

Scanned with OKEN Scanner

încăperi erau împodobite cu tapiserii de preţ. Fuseseră strînse laolaltă cele mai reuşite lucrări flamande din bogatul depozit al alcazarului de la Madrid, mai toate scene mitologice ori biblice. Sînt încă păstrate şi astăzi. Majoritatea erau lucrate după cartoanele unor flamanzi italienizanţi din veacul al şaisprezecelea. În galeria cea mare (lungă de 102 picioare) puteau fi văzute *Triumful virtuţilor faţă de vanitatea şi urîţenia păcatelor* şi *Istoria lui Noe*; în prima sală *Istoria apostolului Pavel* şi în cea următoare *Poeziile* lucrate după cartoanele de la Ferrara: *Căderea lui Icar*, *Perseu şi Andromeda*, *Răpirea lui Ganimed*, *Ahile jertfind-o pe Polixenia* şi *Pedepsirea lui Marsias*; în a treia nepreţuita tapiserie a *Sferelor*, ce provenea din Portugalia. În coridorul strîmt se afla *Povestea lui Romulus şi Remus* iar în cabinetul de lucru *Pasiunea*; în sfîrşit, în sala mare *Cele nouă feţe ale arătărilor sfîntului Ioan*. Imagini ale unor înfricoşătoare pedepse, ce constituiau în parte o aluzie la cei ce atrăgeau mînia lui Dumnezeu asupra popoarelor.

La 7 iunie a avut loc predarea (*entrega*) infantei. „Velázquez — spune Palomino — a fost de faţă la toate ceremoniile". Darurile regescului ginere pentru socrul său, o rivieră cu diamante şi un ornic împodobit tot astfel, au fost înmînate mareşalului palatului, pentru a fi adăpostite în palatul de la Fuenterrabia.

Citim că „Don Diego Velázquez nu era nicidecum cel din urmă care şi-a manifestat în acea zi loiala sa bucurie (*afecto*) prin eleganţa, nobleţea şi ţinuta sa; arta şi tactul său delicat (*gentileza*), care erau cele ale unui curtean, abstracţie făcînd de inteligenţa şi ţinuta firească, se arată în ordonarea nenumăratelor diamante şi pietre preţioase; chiar şi în culorile ţesăturilor s-a dovedit mai presus decît mulţi alţii, bineînţeles că se şi distingea în cunoaşterea acestora, în privinţa cărora avea un gust deosebit. Costumul său era garnisit în întregime cu dantelărie de Milano după moda timpului (potrivit căreia *golilla* se purta şi cu costume colorate sau în timpul călătoriilor); pe mantie

era brodată crucea roşie a ordinului; mai purta o prea frumoasă sabie de paradă cu mînerul şi teaca din argint, ornate cu splendide reliefuri de lucrătură italiană; de un lanţ greu de aur îi atîrna pe piept scutul în email al ordinului Santiago, încadrat în numeroase diamante; celelalte piese se potriveau cu veşmîntul de ceremonie". Aşa relatează, plin de mîndrie, Palomino, triumful de care a avut parte breasla pictorilor prin persoana înaintaşului ei.

De curiozitate vom menţiona aici o figură care se pare că îl redă pe *aposentador*-ul nostru. În salonul Ludovic al XIII-lea din palatul de la Versailles, este expusă o copie de Matthieu după un original de Le Brun şi van der Meulen. Pictorul de Curte al lui Ludovic al XIV-lea l-ar fi redat aici pe colegul spaniol în imediata apropiere a seniorului său. Artistul este înfăţişat ca un om bătrîn, epuizat şi posomorît. Velázquez a fost însă confundat cu Don Luis de Haro, în ale cărui trăsături uscăţive şi colţuroase s-a crezut a se recunoaşte figura ostenită a pictorului.

Reîntoarcerea a fost hotărîtă pentru ziua de 8 iunie şi calvarul *aposentador*-ului a reînceput. Drumul iniţial a fost părăsit la Burgos, pentru a se ajunge prin Palencia la Valladolid, unde Filip a locuit cîteva zile în palatul în care se născuse. Au urmat din nou serbări care s-au ţinut lanţ vreme de trei zile şi ne minunăm cum după evenimente atît de importante au fost suportate din nou toate aceste farse vechi care nu mai conteneau. La 26 iunie au ajuns din nou la Madrid. „Atunci cînd Velázquez a călcat pragul casei, l-au primit ai săi, nevastă şi prieteni, mai mult cu groază decît cu bucurie, fiindcă în capitală se zvonise că ar fi murit iar aceştia nu-şi credeau ochilor văzîndu-l: părea a fi un semn cu privire la scurtul răgaz de viaţă care-i mai era sortit".

Munca pe care a depus-o în aceste şaptezeci şi două de zile ar fi fost mai potrivită pentru un căpitan de oaste la pensie, oţelit în campaniile din Flandra. După cum Murillo îşi găsise moartea la Cadiz, iar Dürer se îmbolnăvise de malarie

Scanned with OKEN Scanner

în estuarul Scheldei, tot pe țărmul mării a prins și el microbul care i-a pus capăt zilelor. În ultima zi a lui iulie, după ce întreaga dimineață fusese în serviciul maiestății sale, s-a simțit cuprins de friguri și s-a grăbit prin *pasadizo** spre locuința sa. Își făcuse apariția un fel de malarie rebelă, de care medicii și-au dat seama de îndată că e mortală.

„El a simțit o mare apăsare pe inimă și dureri în stomac; l-a vizitat medicul Curții, Vicencio Moles iar maiestatea sa, îngrijorată de sănătatea lui, i-a trimis pe doctorii Miguel de Alva și Pedro de Chavarri, medicii săi curanți. Aceștia și-au dat și ei seama de pericol și au declarat că este vorba de începutul unei *terciana sincopal minuta sutil*, aceasta însemnînd o febră legată de pierderi de cunoștință, maladie foarte primejdioasă din pricina colapsului care se putea ivi în orice clipă; setea pe care o simte în permanență ar fi semnul primejdiei iminente. La porunca M.S. l-a vizitat și Don Alonso Perez de Guzman el Bueno, arhiepiscop de Tir și patriarh al celor două Indii, care i-a ținut o lungă predică pentru împăcarea sa sufletească. Și, în ziua de vineri 6 august, în anul Domnului 1660, de ziua Schimbării la față, după ce a primit sfînta împărtășanie și l-a împuternicit ca legatar testamentar pe prietenul său intim Don Gaspar de Fuensalida, trezorier al Curții, la orele două după-amiază, în cel de-al 61-lea an al vieții, și-a încredințat sufletul aceluia care îl zămislise pentru a uimi omenirea, lăsînd pe toți în mare mîhnire și nu mai puțin pe maiestatea sa, care, atunci cînd îi era viața în primejdie, dăduse a înțelege cît de mult îl iubea și îl prețuia.

„A fost mai întîi învelit într-un giulgiu modest, iar apoi îmbrăcat ca în viață, după datina ordinelor cavalerești: cu mantie de canonic ce poartă pe piept însemnele roșii ale ordinului, cu pălărie, spadă, cizme și pinteni; și așa a odihnit în acea noapte pe patul de moarte, într-o încăpere îmbrăcată toată în negru; lîngă el se înșirau sfeșnice cu făclii de ceară, iar alte lumînări stăteau aprinse

---

* Coridor, pasaj, stradelă

Scanned with OKEN Scanner

pe altar, unde se afla un crucifix; totul pînă sîmbătă seara. Apoi i-au așezat leșul într-un sicriu tapisat cu catifea neagră și bătut cu cuie de aur, ce avea deasupra o cruce bătută cu colțuri de aur precum și două chei; spre căderea nopții, al cărei întuneric i-a învăluit pe toți în doliu, l-au condus spre lăcașul de veci din parohia sfîntului Ioan Botezătorul. Aici l-au întîmpinat cavalerii de Curte ai M.S. care l-au purtat pînă la catafalcul înălțat în mijlocul bisericii (*capilla mayor**); apoi trupul neînsuflețit a fost așezat pe catafalc; în cele două părți se aflau douăsprezece sfeșnice din argint cu făclii de ceară și multe lumînări. Serviciul divin a fost celebrat cu multă pompă; era acompaniat de vocile corului regal, care cîntau cîntece cu ritmul și accentele obișnuite în asemenea ocazii solemne. Erau de față mulți nobili și dregători ai Curții. Apoi au coborît sicriul de pe catafalc și l-au dat în grija lui Don Jusepe de Salinas din ordinul Calatrava, *ayuda de cámara* al M.S. și a altor cavaleri ai Curții, dintre cei de față. Aceștia l-au purtat pe umeri pînă în cripta lui Don Gaspar de Fuensalida, care i-a acordat un loc în cavoul său „ca o dovadă a amiciției ce i-o purta".

„Și ceea ce este și mai curios — adaugă Cean Bermudez — după numai șapte zile de la moartea sa, în ziua de paisprezece a aceleiași luni, s-a săvîrșit din viață și văduva lui, care a fost îngropată lîngă soțul ei" — aceasta fiind singura știre care ne-a parvenit despre ea și îndelungata ei însoțire: credincioasă chiar și în moarte.

Pierderea neașteptată a celui mai bun pictor al său l-a afectat mult pe rege. Cînd la 15 august *Junta de obras y bosques* a propus ca salariul de o mie de ducați să nu mai fie acordat și suma să rămînă la dispoziția administrației, nu s-a simțit în stare să hotărască asupra destinației ei; a scris pe marginea hîrtiei, cu o mînă parcă tremurătoare: *quedo adbatido* („Sînt foarte abătut"). Documentul l-am văzut cu propriii mei ochi în arhiva de la Simancas.

---

* Spațiu mortuar cu catafalcul fastuos

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, probabil că mult invidiatul său post de la Curte i-a pricinuit o moarte timpurie. Şi dacă ne gîndim la timpul preţios pe care i l-a răpit de-a lungul anilor, la daunele incalculabile pe care obligaţiile sale de serviciu le-au pricinuit activităţii lui creatoare, trebuie să fim total de acord cu Herman Grimm, căruia viaţa acestui artist i se înfăţişa drept tragică.

* *
*

Doar cu o săptămînă înaintea morţii, Velázquez a scris o scrisoare, pe care a comunicat-o Beruete — remarcabilă şi prin faptul că este singura care ne-a rămas din corespondenţa sa. Era adresată pictorului Diego Valentin Diaz, un vechi prieten pe care îl revăzuse cu puţin timp înainte la Valladolid: „Domnul meu! M-ar bucura mult ca rîndurile mele să vă găsească sănătos ca şi pe Doña Maria. Eu însumi, dragă Doamne, am ajuns aici în zorii zilei de sîmbătă 26 iunie, epuizat de călătoria de noapte şi munca de zi, totuşi sănătos, şi mulţumesc lui Dumnezeu că tot astfel i-am găsit şi pe toţi de acasă. Maiestatea sa regele s-a întors în aceeaşi zi, iar regina l-a primit la Casa del Campo, de unde au purces amîndoi la biserica sfintei Fecioare de la Atocha. Regina era fermecătoare şi tot astfel şi prinţul, stăpînul nostru. Marţea trecută au avut loc întreceri cu tauri în piaţa mare, dar fără călăreţi. Serbarea era deci modestă, iar noi ne-am amintit-o pe cea de la Valladolid. Înştiinţaţi-mă despre sănătatea voastră precum şi despre cea a soţiei, Doña Maria, poruncinţi-mi orice: voi rămîne întotdeauna prea supusul vostru slujitor. Prietenului Toma de Peña transmiteţi-i cele mai bune gînduri. Am fost atît de ocupat şi de zorit, încît nu l-am putut vedea. Aici nu s-a petrecut mai nimic deosebit din luna trecută încoace, doar că Dumnezeu să vă aibă încă mulţi ani în paza sa, precum este şi dorinţa mea.

Madrid 3 iulie 1660
Diego de Silva Velázquez

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoarea nu conține nici un fel de presimțiri și are un conținut cît se poate de banal, doar că ne face cunoștință cu un vechi prieten al său, care i-a urmat în moarte în același an și a cărui soție i-a murit după șase săptămîni (16 ianuarie).

Lupta de tauri de la Valladolid, de care își amintește, fusese oricum un spectacol deosebit, denumit în Spania *El despeño de los toros**. Taurul era hăituit pînă în mijlocul rîului Pisuerga, unde era atacat de bărci sau înot și urmărit apoi pînă pe malul celălalt, unde era prins de alți hăitași sau aruncat din nou în apă.

Acest Diego Diaz era un castilian foarte bigot — — care la vremea căsătoriei sale (1626) devenise un familiar al sfîntului Oficiu — și care, din cîștigul realizat de pe urma picturii, dăruise azilul de fete orfane (*Misericordia*) o casă cu capelă unde este înmormîntat împreună cu soția sa. A pictat acolo somptuosul retablu *Bunavestire*, încadrat cu decorații statuare, poleite cu aur. În vîrf se află Caritatea și Unitatea treimii, reprezentată prin trei bărbați. În muzeul locului se mai pot încă vedea o *Sfîntă familie* și o *portiuncula*** lucrate de el. În aceste lucrări se arată pictor plăcut însă oarecum limitat, în genul lui Murillo. Personajele sînt modelate într-un *sfumato* întunecat, liber ca manieră, de o interiorizare dulce-riguroasă, ce amintește de copiii drăgălași și grațioși în mișcări ai lui Correggio.

AUTOPORTRETE

Între numeroasele autoportrete ale lui Velázquez, unicul cert este imaginea care se află în fața șevaletului în *Las Meninas*. Statura îi apare aici subțiată și de înălțime mijlocie, iar chipul îngroșat în partea de jos; are fruntea oarecum înaltă și

---

* Sfîrșitul taurilor
** Mic portic

Scanned with OKEN Scanner

dreaptă, cu umflături pronunțate deasupra sprîncenelor negre, accentuate, nasul concav cu vîrful proeminent, maxilarul lat și bărbia plină: un autentic tip castilian. Părul, pieptănat cu cărare la mijloc, cade ușor vălurit pînă peste *golilla*, după moda acelor ani.

Toate celelalte portrete, cu excepția acelui bust din Capitoliu, bănuit de mine a fi lucrarea descrisă în 1630 de Pacheco, îl înfățișează și ele tot destul de vîrstnic, însă văzut altfel. Ele se deosebesc de cel din *Las Meninas* printr-o accentuare mai puternică a trăsăturilor. Privirea de acolo, dreaptă, visătoare, de artist, privește aici oblic, cu o expresie mîndră și enigmatică. Ai putea să ți-l închipui, după unii, ca pe un om al primelor impresii, iute la prieteșug dar și la mînie; potrivit altora însă, drept un observator tăcut și închis. Așa privea tînărul, orașul etern așternut dinaintea sa; astfel pășea bărbatul mai vîrstnic, cu însemnele rangului și slujbei prin încăperile Alcazarului, primind și dînd dispoziții.

Din restul portretelor, mai cunoscute sînt cele două din sala pictorilor de la Uffizi. Primul, aproape figură întreagă, redă înfățișarea elegantă a pictorului-cavaler al ordinului. Părul, pieptănat de asemenea cu cărare la mijloc, în loc să lase fruntea liberă ca în Menine, se revarsă asupra ei, din care pricină ovalul feței apare mai îngust. Privirea severă, aproape pătimașă, este întoarsă spre privitor. Nimic din atributele meseriei nu se zărește în tablou, nici o unealtă de pictură, nici măcar privirea unui pictor. Asemenea lui Congreve, care dorea să apară în fața lumii doar ca gentleman și nu ca poet. Chipul palid, ca dealtfel întreaga înfățișare, sînt voalate acum de vernis. Îndărătul brațului drept, sprijinit în șold, se ivește cheia slujbei sale de *furriera*, cel stîng se lasă pe pălăria de pe masă, iar în dreptul cotului se profilează mînerul spadei. Mîinile sînt vîrîte în mănuși lungi de piele. Maniera picturală îi indică școala.

Scanned with OKEN Scanner

În cel de-al doilea tablou de la Uffizi, un portret-bust, amploarea formelor maturității apare din plin, iar expresia este distantă și flegmatică; cu totul deosebite sînt reflexele de un roșu-țipător și umbrele negre. Un monsiú Velasco se află și în colecția prințului Ignazio d'Este, însă cu mîinile doar schițate.

Printre portretele-bust care apar destul de frecvent, originalul părea a fi cel din muzeul de la Valencia, pe care Mariano Fortuny l-a reprodus în gravură pentru lucrarea lui Davilliers (1874). Copia de la Műnchen provine din galeria de la Dűsseldorf. Mai puțin însemnată este cea de la *Bridgewater House*, din colecția lui H.Farrar.

FAMILIA PICTORULUI

Pe Velázquez l-a răpit moartea la o vîrstă cînd mai putea să creeze încă multe opere valoroase; unii mai înțelepți au apreciat poate faptul că i-a fost dat să-și părăsească uneltele înainte de a fi fost părăsit el de ele, că n-a mai așteptat să devină un astru în declin.

Odată cu el i s-a stins numele, dar nu și neamul, fiindcă din căsătoria fiicei care a supraviețuit, Francisca, cu pictorul Juan Bautista del Mazo (1634), s-au născut băieți și fete. Sîntem fericiți că posedăm un tablou al acestei numeroase familii, ieșit chiar de sub penelul tatălui: *Familia* din galeria imperială de la Viena.

Tabloul a trecut multă vreme drept o lucrare de căpetenie a lui Velázquez. Stirling îl considera ca pe una dintre cele mai însemnate lucrări ale maestrului aflată în afara Spaniei; Viardot drept tot atît de bogată în conținut (*vaste*) și de importantă, ca și aceea despre care Giordano spunea că ar fi o teologie a picturii. Chiar și aceia carecunoșteau temeinic picturile, n-au contestat-o. Clément de Ris își amintește totuși „că văzuse puține lucrări atît de slabe la un pictor care de fapt era mai mult ca oricine egal cu sine însuși", iar un

Scanned with OKEN Scanner

critic englez (1868) amintea chiar de sclavul său Juan de Pareja.

Circumstanțele creării și tribulațiilor acestei remarcabile pînze sînt neclare: în documentele spaniole nu s-a găsit nici un fel de urmă. Ea apare pentru prima oară în anul 1800 într-un lot de 41 de tablouri, în general fără valoare, care fusese trimis din Italia, prin Ferrera, lui Rossi, directorul galeriei de la Viena. Încă de pe atunci tabloul se chema *Familia* lui Velázquez.

În planul apropiat, nouă persoane se înșiră în linie descendentă, dintre care cinci sînt copii; aceștia urmează la rînd, după vîrstă și înălțime, asemenea unor tuburi de orgă. La început, în chip de vizitatori care tocmai intră se află, încă în umbra unei perdele verzi, doi bărbați tineri, dintre care unul cu o pălărie largă în mînă, precum și o tînără doamnă îmbrăcată cu o rochie răscroită, de culoare cenușiu deschis, cu bonetă rotundă împodobită cu o pană roșie. Ea a adus cu sine un băiețel de vreo zece ani, îmbrăcat și el tot ca de vizită în costum negru de ceremonie, cu *golilla*; trăsăturile sale nobile, ce aduc bine cu cele ale lui Velázquez, au un aer serios și melancolic.

Urmează apoi cinci băieței grupați în jurul unei femei care e așezată. Primul, pe al cărui creștet doamna care intră pune prietenește mîna, poartă cizme înalte de piele, o tunică cenușie, jachetă roșie cu manșete și guler din dantelă: el se întoarce însă către băiețașul ce i se pare mai interesant, a cărui atitudine și veșminte cavalerești le privește admirativ. I-a cuprins totodată frățește cu brațul umerii celui mai tînăr, care stă în profil și are părul împletit la tîmple cu o fundă albastră. Băiețelul acesta amabil, care ține bastonul bunicului în mîna stîngă oferă cu aer generos o portocală celor ce tocmai intră. El stă sprijinit de femeia grasă; să fie oare mama, sau guvernanta copiilor? Ea stă cu spatele la vizitatori și pare că le șoptește ceva fetelor pe care le prinde pe după umeri și de mînuțe. Dacă judecăm aerul afurisit pe care îl afișează, poate

că era cazul ca cineva să-i amintească de obligațiile ei de gazdă. Omulețul îndărătnic din coadă, cu pantalonași roșii și jachetă galbenă, cu săbiuță la brîu, holbează în gol ochi rotunzi de buhă, satisfăcut de micuța pasăre pe care o ține în mînă. Femeia poartă rochie roșie tivită cu fir de argint, șorț cafeniu și jachetă de catifea cu agrafe. Avem de-a face deci cu un tablou bogat colorat. Chipuri castiliene de copii cu ochi mari, brun-întunecați, „ce sclipesc ca niște nestemate". Probabil că au fost încătărămați în costumele lor de duminică și exersați să le poarte în vederea vreunei ocazii festive (poate ziua de nume a tatălui?). De la siguranța de sine a micului *caballerito** pînă la acel *stupor* al mezinului, pictorul a fixat cu umor și mult spirit de observație atitudinile lor, potrivit vîrstei fiecăruia.

Pe o jumătate din porțiunea fundalului, pe care grupul o lasă liberă, este înfățișat un atelier de pictură cu tindă. De un perete al acestuia se sprijină o masă învelită cu cuvertură de catifea, pe care se află bustul din marmură al unei femei, tot felul de desene, o cană cu un buchet de flori, iar deasupra, chiar în axul median al pînzei, încadrat într-o ramă neagră, portretul din profil al bătrînului rege și un peisaj. În dreapta, cuprinzînd cam o treime a lățimii, se deschide un *obrador* înălțat cu cîteva trepte, în care pictorul se află în fața șavaletului. Printr-una din ferestrele înalte cu geamuri mari se zăresc copacii din grădină. O doică s-a furișat afară cu cel de al șaselea copil al acestei căsătorii blagoslovite iar micuțul, îndemnat de ea, încearcă să se avînte chiuind, cu brațele întinse, către bărbatul îmbrăcat în negru. Acesta însă nu s-a lăsat tulburat de zumzetul conversației musafirilor, cărora le întoarce spatele. Pînza se află pe podea, în fața lui, iar persoana înfățișată în tablou, învești mîntată în *guardainfante*, este în parte acoperită de silueta sa întunecată.

---

* Filfizon

Scanned with OKEN Scanner

Cine sînt oare aceste douăsprezece persoane? Pe vremuri se presupunea că pictorul ar fi Velázquez, copiii, fiii săi, cucoana care șade soția sa Joana, cea în picioare fiica Francisca, urmată de soțul ei. Numai că în actele de căsătorie din 1634, mireasa este unica sa fiică, iar de fii nici pomeneală, așa încît copiii ar putea fi nepoți, fiindcă Mazo avea mulți copii. Doi dintre ei, Baltazar și Gaspar, îi aflăm ulterior bine plasați la curte. În colțul din stînga sus se află un scut în care se distinge un braț în armură pe un cîmp roșu.

Ne întrebăm acum dacă bărbatul din fața șevaletului este tatăl sau bunicul? În cel de-al doilea caz, Velázquez ar fi fost un bunic foarte zdravăn. Nici urmă de fotoliu, ci doar două scaune pliante. Nici halat comod nu poartă la lucru; e înveșmîntat în straie de Curte strînse pe trup; și nici unelte nu se văd sau vopsele, cum ar fi normal într-un autoportret de pictor. Și ce gol e atelierul, dacă ținem seama de cele necesare astăzi unui pictor! — În acest caz Mazo ar putea fi cel de al doilea domn din față, o figură care se potrivește greu cu portretul lucrat de Esteban March. Platitudinea și aerul melancolic al acestui chip uscățiv, ciolănos, de o urîțenie țărănească, se găsește într-un contrast aproape comic cu eleganța distinsă a socrului. O asemănare între cucoana grasă și profilul delicat al Sibilei sau al așa-numitei Joana de Miranda (presupuse portrete ale soției lui Velázquez) abia că se poate afla. Dealtfel Mazo s-a recăsătorit după moartea primei sale neveste (către 1658?) cu Ana de la Vega.

Poate s-ar putea da un răspuns la aceste întrebări dacă am cunoaște cîte ceva despre epoca în care a fost realizat tabloul.

Remarcabila lucrare dă dovadă, în cazul trăsăturilor plăcute, de unele scăderi vădite. Fără doar și poate că pictorul a avut în minte Meninele. Un șir de copii în planul din față, pictorul în spate, în fața unui cadru mare, poate cu chipul aceleiași Maria-Ana; chiar și portretul regelui este vizibil, dacă nu lîngă ea și nici în oglindă, cel puțin pe peretele opus. Găsim aici prospețime

Scanned with OKEN Scanner

naturală și o interpretare caracteristică, chiar încîntătoare, a purității și firii copilărești; o trăsătură liberă și chiar impetuoasă, uneori sacadată, cu luciu de mătase și argint; în schimb avem a face cu o compoziție bizară și neîndemînatică, cu perspectivă defectuoasă. Este totuși de înțeles motivul pentru care a fost atribuit tabloul atîta vreme lui Velázquez, dacă ne amintim că Mazo i-a imitat cel mai bine stilul; ar fi fost și mai reușit dacă ar fi avut la dispoziție un sfert de veac să se integreze geniului. În cazul acesta avem însă ocazia să-i observăm limitele, pe care nu putea să le depășească, orice efort ar fi făcut. În loc de gingașul, diafanul *toques*, un strat de vopsea dens și vîscos; umbre întunecate, puternic conturate în porțiunile feței. Unde este care omniprezenta claritate, chiar în lumina mai scăzută, unde cumpănirea prudentă a spațiului, eleganța grupării, într-o asemenea înghesuială de personaje în planul unei pînze. Dacă am lua, de pildă, drept etalon, cunoscutul portret-bust în mărime naturală al regelui, personajele aflate doar la cîțiva pași mai jos ar deveni niște pitici.

JUAN BAUTISTA DEL MAZO
(mort la 10 februarie 1667)

făcea parte din categoria pictorilor al căror talent avea o precumpănitoare facultate de adaptare și asimilare, așa cum ne asigură Palomino, — cópiile sale după Velázquez nu se deosebeau de originale, iar cele după Tițian, Tintoretto și Paolo îi induceau în eroare chiar și pe italieni. Într-adevăr, cele două *Diana le baie* de la Prado au trecut drept originale pînă în epoca noastră și ar fi continuat să fie considerate astfel și astăzi, dacă secretul pînzelor autentice ale lui Tițian nu ar fi fost dezvăluit. Cînd regele a dorit să se bucure și la Madrid de scenele pictate de Rubens pentru castelele sale de vînătoare, Mazo a reluat nu mai puțin de 42 de asemenea scene, îndeobște în dimensiuni mai mici.

Scanned with OKEN Scanner

În materie de portrete (singurul gen unde s-a încumetat să picteze în mărime naturală) era „doar un reflex" al maestrului său, așa cum a rămas și succesor al acestuia în postura de pictor al Curții. N-a avut parte decît de tristele umbre ce bîntuiau palatul în această epocă întunecată din istoria Spaniei; de un rege bătrîn, descurajat și mohorît; de văduva acestuia în straie de călugăriță și de infanta Margarita în vremea declinului timpuriu al frumuseții ei. Doar micuțul canonic constituie o excepție luminoasă.

Îți dai bineînțeles repede seama că el deprinsese o manieră gata înjghebată, fără să posede pregătirea inițiatorului acesteia, de unde desenul nesigur și neglijent, racursiurile nereușite, lipsa de ținută și chiar greșeli de perspectivă; întunecarea tablourilor ține și ea de o tehnică insuficientă.

Numai acolo unde are de-a face cu culoarea, ca în mobilier, buchete de flori sau peisaje cu aglomerări de personaje, dă dovadă de o înzestrare evidentă, care s-a format printr-un studiu atent al marilor coloriști. În acest caz penelul său este înfloritor și dens, mai zorit însă și mai nesigur decît acela al maestrului, cu a cărui trăsătură se aseamănă totuși, uneori, pînă la confundare.

Specialitatea lui Mazo erau peisajele. A executat vedute ca cea a Saragosei, șapte priveliști ale Escorialului, castele și parcuri, scene de vînătoare; original devine însă în piese de mari proporții, cu subiecte epice ori mitologice. Ar fi fost mult mai cunoscut dacă nu s-ar fi întunecat ulterior, fiindcă pe atunci era singurul pictor de peisaje din Spania, demn de acest nume. Le lipsește însă tonul argintiu și prăfuit al lui Velázquez și aduc mai degrabă cu cele flamande ale lui Jacques d'Arthois de pildă, decît cu peisajul eroic al francezilor sau al italienilor; trăsătura romantică specifică spaniolului nu se dezminte nici în aceste lucrări. În privința micilor personaje ce-i populează pînzele, dă dovadă de talent descriptiv și ușurință în compoziție.

Scanned with OKEN Scanner

Probabil că Mazo a avut un aport însemnat în cazul multor scene cu peisaje, vederi de grădini ş.a., atribuite în cataloage sau inventare socrului său. Concordanţa acestora în privinţa formelor, a culorilor şi ordonării cu pînzele lucrate în mod cert de Velázquez, este tot atît de evidentă pe cît de mult se abate de la redarea fundalului din tablourile ecvestre ale acestuia. Merită să ne îndreptăm atenţia asupra acestui fapt, fiindcă s-au tras concluzii negative cu privire la stilul peisagistic al lui Velázquez, în baza unor tablouri pictate de Mazo. Masele brune şi spălăcite de verdeaţă, razele galbene de soare ce străbat crengile, siluetele insuficient conturate, dezvăluie o mînă de ucenic.

Unele peisaje aflate în muzeul Prado sînt atribuite lui Velázquez doar fiindcă sînt înfăţişate în ele clădiri din Roma, cu toate că încă din secolul al optsprezecelea treceau drept ale lui Mazo.

Într-unul dintre acestea, privirea se pierde într-un coridor îngust, înalt şi boltit, a cărui linie circulară, aidoma unui recipient masiv din blocuri de travertin, aminteşte de Coliseu. Probabil că s-a inspirat dintr-o vedută a lui Hieronymus Cock.

În lucrarea pereche se zăreşte faţada unei clădiri impunătoare, cu cornişă ruinată acoperită de ierburi, deasupra căreia mai dăinuie încă o coloană sculptată. În poarta străjuită de două coloane se află o preoteasă către care se îndreaptă de pretutindeni perechi cu ofrande; o femeie în genunchi îi oferă o cană de aur. Explicaţia tabloului ne-o oferă Mercur, care se prăbuşeşte din înaltul norilor. Cînd fecioarele sacre aduceau către templu, în coşuri împodobite cu verdeaţă, odoarele lui Palas, la vederea frumoasei Herse, nestemata cortegiului, zeul s-a abătut din calea lui.

*Vertit iter, caeloque petit diversa relicto.**

UCENICII

Şi ucenicii fac parte din biografia unui artist. Ei ne vorbesc despre harul didactic al maestrului,

* Ovidiu, *Metamorfoze*, II

despre situația cînd, alături de el, deveneau antreprenori și comercianți deopotrivă, despre ceea ce se putea imita și despre acel inefabil greu de pătruns. Mai prețioasă dintre toate era descrierea acestuia din urmă; nu considera oare Leonardo că noblețea artei ține de neputința de a o transmite? Toți pictorii însemnați au avut ucenici; nu numai cei care aveau nevoie de brațe multe pentru finisarea schițelor lor, dar și alții care lucrau singuri de la schiță pînă la ultima trăsătură de penel, chiar și atunci cînd își învăluiau procedeele în mister.

Mai mult ca sigur că toți pictorii din Madrid se îmbulzeau să ajungă în preajma lui Velázquez. Ori de cîte ori se puneau la cale lucrări, ca de pildă amenajarea unor castele, vechi sau noi, el era cel căruia i se cerea să găsească mîini pricepute, să cerceteze atelierele și să facă propuneri; era consultat chiar și cu prilejul solicitării unor titluri. Permanenta favoare de care se bucura la Curte constituia o pildă despre modul cum trebuie să se comporte un pictor ca să-și cîștige inima stăpînilor săi; nici un altul nu avea prestigiu atît de mare la Curte sau în fața națiunii sale.

Avea darul și destule ocazii să stimuleze artiștii. Multora le-a asigurat începuturile pe tărîmul artei, ba chiar și existența; talente importante s-au bucurat de sfatul sau sprijinul său. Ultima lui acțiune în acest sens a fost chemarea la Madrid a unui sculptor fugar de origine italiană, a cărui sosire însă n-a mai apucat-o. Este vorba de Gio. Ba. Morelli, un ucenic al lui Algardi, care pînă atunci lucrase la Curtea Franței. Teracotele sale — spune Palomino — erau parcă animate de geniul lui Tintoretto. Apăruse ca fugar la Valencia, de unde i-a trimis lui Velázquez, ca unui protector al acestei arte, o probă a îndemînării sale, un relief cu îngeri și însemnele calvarului. Regele, căruia i-a fost prezentată lucrarea în *Tribuna*, a cumpărat-o. După ce a mai trimis cîteva lucrări reușite din același material, printre care o lamentare a îngerilor în fața Mîn-

Scanned with OKEN Scanner

tuitorului săvîrșit și o figură din profil a sfîntului Filip Neri, Velázquez a hotărît să-l aducă la Curte, dar italianul a venit abia în anul 1661. A primit apoi de lucru de la rege pînă la moarte.

Pe Zurbarán, adus la Curte tot de Velázquez, regele îl numea *pintor del Rey y rey de los pintores**; cine ar fi rezistat invidiei într-o asemenea situație! Sentimentele josnice îi erau însă străine. Totodată era lipsit de ambiția unor Tintoretto, Rubens sau Giordano, care doreau să acapareze orice comenzi s-ar fi ivit. Cînd regele dispunea să fie ornamentată cu picturi vreo sală sau vreun castel, Velázquez era mulțumit să-și plaseze printre cele străine doar o lucrare, două. De aceea ajutoarele nu-i erau de folos și nici n-a întemeiat o școală.

Biografii săi pomenesc de ucenici, dar abia dacă trei din ei i-au prins maniera de a picta, restul n-au dat la iveală nimic demn de remarcat. Probabil că nici n-aveau timp să se ocupe de învățăcei. Întrucît maiestatea sa zăbovea deseori în atelierul pictorului, probabil nu îndrăzneau să se arate în acel loc decît curteni de rang, care știau cum să se poarte și să vorbească în prezența regelui. Un asemenea personaj *(de dichos muy agudos y sentenciosos)*** era Benito Manuel de Agiiero, un ucenic al ginerelui său. Mulți dintre ei erau nobili ca Don Nicolas de Villacis din Murcia, Don Juan Alfaro y Gamez din Córdoba, andaluzul Diego de Lucena, *caballero de ilustre sangre****. Acești tineri multilaterali se ocupau de artă doar pentru propria lor plăcere; nici nu le plăcea de fapt (ca lui Alfaro de pildă) să se cheme că sînt pictori.

Activitatea pedagogică a maestrului nu s-a rezumat deci decît la sugestii sau la recomandarea unor surse de inspirație. Iar aceste surse nu puteau fi decît tablourile din palat, ale venețienilor și ale flamanzilor, ușor de priceput de acei

---

* pictor al regelui și rege al pictorilor
** cu expresii pătrunzătoare și sentențioase
*** Cavaler de sînge ilustru

Scanned with OKEN Scanner

bărbaţi sudici, captivaţi de farmecul culorilor. Ele abăteau însă de la drumul maestrului.

Fapt dovedit şi de acel strălucit grup de pictori care s-a format la Madrid în vremea şi sub ochii lui, — între care Cerezo, Escalante, Juan şi Francisco Rizi, Diego Polo, Carreño şi Claudio Coello.

Ei n-au prea multe trăsături comune cu Velázquez, nici în studiu şi nici în interpretare. Echilibrul ritmic practicat de Tintoretto, grupările lui Bassano, atitudinile distinse ale lui Paolo, sînt făcute în dauna compoziţiei. Apariţia mulajelor de la Roma se ghiceşte de îndată în maniera lor clasicizantă; se ştie cît de greu se găseau la Madrid modele feminine. Impresionantele viziuni şi glorii la care lucrau, recompensele meschine precum şi comoditatea înnăscută îi împingea să practice o „manieră"; pentru o observaţie mai atentă a naturii, n-aveau timp.

Unii dintre ei se simţeau atraşi de coloritul somptuos al olandezilor; *Logodna cerească a sfintei Ecaterina*, tabloul lui Cerezo din sala capitlului de la Valencia, nu stă cu nimic mai prejos de un Rubens înflăcărat de culoare. Majoritatea s-au îndreptat însă spre Tiţian, a cărui manieră tîrzie a făcut o asemenea impresie asupra lor încît şcoala madrilenă ar putea fi socotită un ultim epigon al vremii lui. Redările cerului albastru de după-amiază cu norişorii de un galben-portocaliu, amurgurile ca de jeratic, siluetele radioase înveşmîntate în culori strălucitoare, cu conturul iluminat de reflexe aurii ce se ivesc aidoma unor viziuni, prezintă un farmec incontestabil pentru ochi. Ei se dovedesc mai interesanţi decît italienii din vremea lor, cu care se aseamănă în privinţa subiectului şi a compoziţiei, fiindu-le însă mult inferiori în desen şi tehnică

Chiar în privinţa portretelor, realismul distins, însă oarecum searbăd al lui Velázquez, i-a încîntat mai puţin decît eleganţa şi graţia picturală a lui Van Dyck.

Însă Velázquez i-a uimit pe toţi cu felul său liber şi uşor de a picta, calităţi pe care la rîndul

Scanned with OKEN Scanner

său le aprecia şi el la alţii. Elogiul pe care l-a adus tabloului *Mana ce cade peste deşert* al lui Diego Polo, n-a trecut neobservat. Tabloul mai putea fi văzut în galeria lui Don Sebastian, la Pau. El captiva ochiul prin căldura tonului şi trăsăturile aprige ţesute cu multă îndemînare coloristică, în pofida banalităţii personajului principal şi a compoziţiei, în sine meschine.

Velázquez avea o comportare stranie faţă de sclavul său Juan de Pareja, cu care am făcut cunoştinţă atunci cînd pictorul pregătea portretul papei. Acesta l-a însoţit ca o umbră vreme de o viaţă, pregătindu-i pînzele, amestecînd vopselele, oferindu-i paleta şi uneltele, fără să-şi manifeste vreodată dorinţa de a deveni pictor. Fiindcă artistul nu i-ar fi permis nici în ruptul capului să se ocupe în vreun fel de pictură ori desen, „deoarece ar fi dezonorat arta". Un sclav care picta ar fi făcut breasla de rîs. Susceptibilitatea pictorilor nu avea margini, cînd era vorba de rangul lor. Poate că exersa doar la ceas de singurătate, sau în liniştea nopţii.

Cînd s-a crezut în stare să-şi dea în vileag lucrările, s-a întrebat cum anume să treacă de clipa mărturisirilor, de care îi era groază ca de moarte. Era convins că numai intervenţia maiestăţii sale îl putea salva. Îi cunoştea slăbiciunea pentru artă şi slujitorii ei şi a hotărît să pună tabloul în situaţia de a se înfăţişa singur. A aşezat în atelier, pe nesimţite, cu faţa la perete, pînza de care dorea să se folosească drept *morceau de réception*. Se aştepta ca regele să întoarcă tablourile cînd va vizita atelierul; de nimic nu erai mai sigur ca de obiceiurile maiestăţii sale.

Cînd, într-adevăr, prea-înaltul stăpîn a întors tabloul cu faţa şi s-a uitat întrebător la pictorul Curţii, cîrlionţatul maur, recunoscîndu-şi greşeala, a căzut în genunchi cerînd îndurare *(amparar)*. Regele i-a spus: „De aici înainte să nu mai pomeneşti de aşa ceva şi să ştii că acela care posedă o asemenea îndemînare, nu poate rămîne sclav". În urma acestei întîmplări stăpînul i-a dat cartea de slobozenie. Însă Pereja a continuat

Scanned with OKEN Scanner

să-l slujească pe Velázquez ca și pînă atunci. Iar maestrul nu s-a supărat de fel. Cuvintele *lo que sobrevivió á este caso** par să indice că incidentul a avut loc scurt timp înaintea morții lui.

Pareja era mai cu seamă pictor de portrete și se spune (Palomino) că și lucrările sale erau confundate cu cele ale stăpînului. Certitudine însă nu avem. Că a pictat și altfel de lucrări, o atestă piesa de la Prado, singurul său tablou aflat acolo denumit *Vama (el telónio)***, executat în anul 1661; în veacul al optsprezecelea pînza s-a aflat în San Ildefonso și la Aranjuez; era evaluată la patru mii de reali. În partea ei stîngă, sub fereastra din umbră, se zărește și silueta pictorului, cu un bilețel pe care îi stă scris numele. Pentru această lucrare de căpetenie, și-a ales drept subiect *Vocația sfîntului Matei*, cunoscut ca apostol al neamului etiopian. O scenă îndrăgită de obicei de naturaliști; alta, nocturnă de astădată și descrisă asemănător, se afla în palat.

Compoziția tabloului este întrucîtva academică, dar nu merită să fie subapreciat, așa cum s-a întîmplat de curînd. Oricum, el dovedește o formație picturală temeinică, precum și o anumită noblețe în narațiunea vie, care surprind dacă ținem seama de ciudata sa ucenicie. Întîmplarea a făcut ca Velázquez să aibă un sclav plin de talent. Este de mirare faptul că nu găsim la el mai nimic din maniera artistului; eventual unele reminiscențe, în lumina difuză din dreptul ferestrei; altfel n-a avut în fața ochilor decît coloritul și opulența unor pictori ca Rubens sau Paolo Veronese.

N-a reușit însă să rămînă la înălțimea acestui tablou. Șase ani mai tîrziu a pictat pentru mînăstirea trinitarienilor din Toledo un *Botez al lui Hristos*, care a ajuns de curînd din muzeul național în galeria orășenească de la Huesca. A încercat să picteze în stilul religios îndrăgit altădată: o glorie, mult peisaj, scene secundare în fundal.

---

* De-aș supraviețui acestui caz.
** Cortina

Scanned with OKEN Scanner

Dar tonul era searbăd, gălbui și rece, desenul manierist, trăsătura descompusă, iar personajul principal lipsit de noblețe. La Toledo, deprins să imite, s-a inspirat din lucrările lui El Greco. În bătălia ecvestră din fostul muzeu național, un tablou plin de mișcare își arată o altă latură, mai în genul lui Salvator.

Cînd, față de un Velázquez dubios, se aude întrebarea: De cine ar mai fi putut fi pictat acest tablou? sînt pomeniți Mazo și Pareja. Mai erau însă și alții; din scrierile trimisului modenez Camillo Guidi aflăm că însuși regele îi prețuia pe Antonio Puga și Juan de la Corte, pentru portretele ecvestre ale membrilor Casei de Austria, solicitate adesea pentru cadouri. Un astfel de tablou a fost plătit o sută optzeci de ducați. Juan de la Corte executa personajele, iar Puga partea peisagistică. Ultimul era îndrăgit și pentru pictura de gen, în care imita la perfecție *(perfectamente) bodegónes*-urile maestrului. Știrea respectivă este atestată de unicul tablou (atribuit lui) de la Ermitaj, un armurier la lucru, înconjurat de privitori, pictat într-un ton oarecum întunecat, dar de loc neplăcut.

Tovarășul său Juan de la Corte (născut în 1597 — mort în 1660) și-ar fi desăvîrșit coloritul în atelierul maestrului. Numele îi este amintit odată cu portretele de generali de la *Buen Retiro*; se specializase în lucrări de dimensiuni mai mici, ca bătălii, vedute, peisaje cu istorioare morale, scene istorice, legende. În castelul de vînătoare Riofrio, de la Segovia, mai pot fi încă văzute cîteva dintre aceste piese de cabinet, altădată destul de numeroase.

Bartolomé Roman (născut în 1596, mort în 1659), cel mai bun elev al lui Vicencio Carducho, pe care l-a și ajutat dealtfel la executarea tablourilor din *certoza de la Paular*, își desăvîrșise coloritul, potrivit indicațiilor lui Velázquez, atît de bine încît Carreño îi cerea uneori sfatul. De lucru nu prea avea, fiindcă nu alerga după comenzi. Doar un singur tablou de mari dimensiuni mai poate fi văzut în sacristia bisericii *Encar-*

Scanned with OKEN Scanner

neción, aflată pe atunci în relații strînse cu Curtea. Scena reprezintă un tablou decorativ, semnificativ prin costumele de un sincretism pestriț, în gustul teatral al epocii.

În ultimii ani de viață ai lui Velázquez îi găsim în preajma lui pe tinerii nobili din provincii, de care am mai vorbit. Juan de Alfaro y Gamez (născut în 1640, mort în 1680), era fiul unui nobil, amator de artă din Córdoba care l-a dat pe băiat în seama pictorului Antonio del Castillo, iar apoi l-a trimis cu recomandații serioase la Velázquez. Aici a devenit admirator înflăcărat și imitator al acestuia. Palomino, care l-a convins să se mute de la Córdoba la Madrid, îl elogiază tot atît de mult pe cît îl minimalizează Cean; Martinez îl amintește printre spaniolii care imitau gravurile străine. Întors acasă, el s-a afirmat prin maniera liberă de a picta, devenind însă nesuferit din pricina îngîmfării; iar cînd n-a uitat să-și treacă numele pe toate tablourile lucrate de el în galeria mînăstirii San Francisco, bătrînul său dascăl Castrillo l-a ironizat, semnînd o lucrare proprie cu cuvintele: *Non pixit Alfarus**. Portretele arhiepiscopilor Francisco Alarcon și Alfonso de Salizares, dezvăluie că n-a învățat mare lucru de la Velázquez; lumina cade strident pe un fond roșietic, creînd umbre brune foarte accentuate. Mai tîrziu a devenit un familiar al casei *regidor*-ului din Madrid, Pedro de Arce, unde avea ocazia să schițeze chipuri de poeți și scriitori. Mai cunoscut este portretul lui Calderón, aflat odinioară în capela cimitirului San Nicolas, iar acum în *hospital*-ul de lîngă piața Antonio Martin. În execuția picturală neglijentă și fără pic de rafinament a chipului posac și amar al unchiașului scriitor, nu se ghicește nimic, din harul acestui poet plin de fantezie, vesel și bogat în idei; ar fi de preferat să avem de-a face cu o copie grosolană. Portretele de dimensiuni mai mici, în genul lui Van Dyck, erau

---

* Nu l-a pictat Alfaro

Scanned with OKEN Scanner

mai izbutite și așa cum se pretinde, „de un farmec *(primor)* deosebit, greu de întrecut". Asemenea portrete mici erau foarte cerute în vremea aceea; exemple demne de relevat sînt portretul-bust al ducelui de Osuna și acela al unui necunoscut, atribuit lui Murillo, din galeria La Caze.

Nicolas de Villacis (mort în 1690), care provenea dintr-o familie distinsă și bogată din Murcia, s-a aflat și el în preajma lui Velázquez; a întreprins apoi o călătorie în Italia unde, luîndu-se după gustul Curții, s-a inițiat în pictura perspectivistă. La întoarcere i-a încîntat pe locuitorii din Murcia cu picturi arhitecturale de acest gen, în Santa Trinidad și San Domingo. Velázquez ar fi dorit să-l aibă la Curte; văduva sa a păstrat unele lungi scrisori pe care i le-a scris el, documente care ar fi ajuns ulterior la Milano. Întrucît frescele respective s-au pierdut, abia ți-ai mai putea face o idee despre pictura lui, dacă un tablou autentic nu s-ar fi păstrat în galeria Esterhazy, de la Budapesta; lucrarea o înfățișează pe sfînta Tereza în genunchi, înaintea Maicii Domnului. Pictura se remarcă printr-o concepție directă și îndrăzneață și printr-o orchestrare fascinantă a culorilor, chiar dacă este oarecum confuză; față de desen s-a comportat ca un *hidalgo*.

Sînt menționați în sfîrșit Francisco Palacios (născut în 1640, mort în 1676), care a dispărut însă după moartea maestrului și Tomas de Aguillar, care picta portrete micuțe, amintit doar într-un sonet al poetului Antonio de Soles scris cu ocazia portretizării sale; precum și portretistul Francisco de Burgos, Mantilla din Burgos, pe care Cean nici măcar nu s-a ostenit să-l menționeze, cu toate că era trecut în lucrarea lui Diaz del Valles. S-a ivit la Madrid fiind copil de nouă ani și a avut de-a face cu Velázquez vreme de o viață.

Acesta este alaiul bieților cavaleri care au urmat drumul prosperității deschis de el. Majoritatea erau prea neînzestrați ca să se poată alege cu ceva din arta lui. Cele cîteva tablouri salvate întîmplător ajung, ca să ne confirme că ei nu se

Scanned with OKEN Scanner

ridică nici măcar deasupra mediocrității cenușii a epocii.

Dreptul de a ocupa un loc în istorie nu se întemeiază însă pe influența exercitată și nici pe un impunător cortegiu de epigoni. Și nimeni dintre adevărații amatori de artă nu va aprecia valoarea unui artist doar în funcție de ceea ce a creat de-a lungul vieții. Cu cît cauți să cuprinzi într-o viziune unică această valoare ce nu suferă comparații și care nu poate fi pricepută decît prin ea însăși, cu atît mai indiferente devin acele creații lăturalnice, necesare doar compilatorilor de tomuri care doresc să dea unui subiect atît de încîlcit, oarecare rînduială și relief.

SFÎRȘITUL

Doar cinci ani i-a mai supraviețuit regele pictorului său; remarcabilul chip regal de om vîrstnic, pentru oricine de neuitat, aparține ultimelor lui lucrări. Cele mai reușite exemplare se află la Prado, la Viena și în Galeria națională de la Londra. Primul dintre ele este portretul în care se arată încins în armură; mai are încă o alură marțială. Cel de la Viena este tabloul trimis prin tînăra regină arhiducelui Leopold la Bruxelles.

Astfel arăta regele cînd a încheiat pacea cu Franța, înainte de tentativa umilitoare și nereușită de a recîștiga Portugalia. În această ultimă și întunecată perioadă a domniei sale, necazurile păreau să fi scos la iveală tocmai latura mai umană a ființei lui, blîndețea și bunătatea originară a caracterului său. După moartea fiului, își propusese să devină părintele popoarelor monarhiei. Doamna de Motteville susținea că ar fi avut „o fizionomie plină de blîndețe". Cînd, după treizeci și cinci de ani, a revăzut-o pe sora sa Ana și a evocat lungul război purtat, a exclamat: „Ay *Señora, es el diablo que lo ha hecho*"*.

---

* Vai, doamnă, diavolul l-a făcut.

Scanned with OKEN Scanner

A plîns amarnic luîndu-şi rămas bun de la Maria Tereza şi tînărul Louis, „cînd s-a văzut îmbrăţişat de cei doi copii".

Chipul blond şi luminos este ceva mai masiv, trăsăturile sînt răvăşite; se observă o anume gravitate şi resemnare, încă nu boală ori decădere. Părul blond şi mătăsos, încă neîncărunţit, cade vălurit pînă în dreptul golillei. Moda părului lung, care sub Carol al II-lea cădea drept pînă peste umeri, a fost introdusă abia în deceniul al cincilea; într-un decret din anul 1646 se mai interzicea încă apariţia cu plete în faţa regelui. Impunătoarea mustaţă îi conferă aparenţa unui căpitan aflat vreme îndelungată în serviciu, care „ţine să moară în armură". Bărbia proeminentă iese acum şi mai mult în relief. Se poate spune cu adevărat că niciodată n-a arătat mai bine ca acum. Atitudinea gravă pare mai firească decît pînă atunci. Oricît de mult s-a schimbat chipul îngust şi aspru al tînărului de altădată, unele trăsături esenţiale, ca privirea, ţinuta şi chiar frizura de pe frunte, nu s-au modificat deloc.

Portretul a fost copiat la Carreño (Academia de la San Fernando); cópii se mai află şi la Luvru *(Galeria La Caze)*, la Ermitaj şi în colecţia lordului Clarendon de la *Bath House*. În portretul din galeria de la Torino arată mult mai slăbit. Fiindcă în acea perioadă au început să-l lase puterile; la Aranjuez, în 1653, a prins o răceală căreia i-a urmat o paralizie. Amărăciunea pricinuită de pierderea bătăliilor de la graniţa vestică îi depăşea pînă şi stoicismul. Pe chipul său apar riduri adînci, ochii privesc în gol, expresia devine ostenită şi amară. Imaginea din aceşti ani s-a păstrat, după moartea lui Velázquez, în tabloul de la Prado lucrat de ginerele acestuia; este portretul unui om sfîrşit. Chipul a fost redat în gravură de Villafranca, în „Descrierea" pe care a făcut-o Monforte funeraliilor sale, unde este reluată şi o imagine mai veche.

Aşa a sfîrşit acest bărbat dotat şi nobil, lipsit însă de singura calitate indispensabilă unui monarh, anume voinţa. „Acum, după sfîrşitul cum-

Scanned with OKEN Scanner

plitului război, pacea fiind încheiată, nădăjduia să mai apuce în tihnă și prosperitate un lung amurg de viață. Dar chinuit de junghiuri în coaste, lovit de boală, obosit de treburi și necăjit de situația jalnică a monarhiei, a acceptat cu o deplină resemnare și lovitura din urmă" (Zorzi).

La moartea lui unicul său fiu abia împlinise patru ani. Și astfel, regența a revenit unei regine fără pic de chemare pentru o asemenea răspundere, al cărei nume s-a împletit cu epoca cea mai sumbră din existența statului spaniol, guvernat acum de fuste și sutane. Deoarece, după o eclipsă temporară a revenit la cîrma țării în chip de influentă regină-mamă, nu lipsesc nici nenumăratele portrete ale văduvei regale, de astă dată înveșmîntată în severe straie monahale. În aceste portrete se zăresc și interioarele vechiului palat, astăzi dispărut, cu odăile lui întunecoase care-și primeau lumina din încăperi alăturate sau din coridoare, cu înaltele și grelele oglinzi prinse în gheare de vulturi poleiți, cu pereții acoperiți de picturi în rame negre de abanos, cu mesele de marmură purtate de aceiași lei de bronz ce țin cu laba globul pămîntesc și tot cu statuile sale antice — toate, așa cum erau rînduite și pe timpul lui Velázquez.

Mai peste tot Maria Ana este redată șezînd, îmbrăcată în negru și alb, ca o călugăriță. Tot astfel se ivește și în tabloul de la *Castle Howard*, unde este înfățișată în chip de tînără regentă în vîrstă de treizeci și unu de ani. Rochia invoaltă a dispărut, giuvaerurile și perlele stau dosite prin cămări, garoafele artificiale s-au ofilit, iar părul blond și gîtul gingaș sînt ascunse pentru totdeauna de voalul negru, strîns legat, al văduvei. Culorile au dispărut și din jur: un brun spălăcit și gălbui acoperă în întregime această pictură monotonă, iar florile de pe perdeaua galbenă sînt negre. Ea ține în mînă un bilet pe care se află numele Juan Bautista del Mazo (nu Maino), și anul 1668. Dar ce caută oare în preajma ei acel faun dănțuitor din *Tribuna*, al cărui chip care rînjește este acoperit de perdea?! O încăpere lu-

Scanned with OKEN Scanner

minoasă se deschide în partea stîngă, unde se află un grup de persoane asemănătoare celui din *Las Meninas*. Aici se află micuțul fiu, în numele căruia domnește regenta, înconjurat de pitici și călugărițe, dintre care una îl ține înhămat în hățuri. O doamnă îi oferă un șal roșu.

Lui Mazo i-a urmat Carreño. Acesta a executat portretul din galaria Harrach de la Viena, un dar făcut trimisului imperial, contele Harrach, în momentul plecării sale din Madrid, în anul 1677. Ochii sînt triști și gura strînsă de parcă ar da să izbucnească în plîns. Fizionomistul va afla în acest tablou o expresie severă, ce respinge orice plăcere sau bucurie; cronica ne-o descrie pe această bigotă drept o femeie răutăcioasă și lipsită de tact, ale cărei simțuri nu se stinseseră cîtuși de puțin. Unicul obiect de lux din tablou este o imensă pendulă aurită, așezată în fața unei piramide în trepte, frumos proporționată: în același timp tiranul și simbolul existenței ei. Sensul vieții pe care a dus-o nu îmbracă decît forma timpului care îi numără clipele deșarte, ce trec implacabil una după alta: repetarea unor formalități instituite de oameni morți demult. Exemplarul de la Madrid, în care regenta stă la un birouaș cu mîna dreaptă odihnind pe un document, arată mai aspru și mai rece. Privirea pare gînditoare. Fosta galerie de la Fomento poseda și ea un astfel de portret, în care expresia feței era însă mai blîndă și melancolică.

Așa o văzuse Madame d'Aulnoy, stînd rezemată de balconul unei ferestre a Alcazarului amenajat în grabă, pe vremea cînd era surghiunită la Toledo; palidă și gingașă, cu privire blîndă și o mînă vlăguită, bună doar să fie întinsă pentru sărutul protocolar. Din înaltul castelului lui Carol al V-lea, privește în jos, la apele verzui ale Tajo-ului, care se rostogolesc printre stîncile abrupte și lipsite de vegetație ale malului; odinioară era înconjurat de grădini înmiresmate și de zumzetul războaielor de țesut mătasea, acum doar de cîntecele de jale.

Scanned with OKEN Scanner

Atunci cînd a oftat că doamnele veneau de la Madrid, şi-a amintit de un portret al ei din odaia regelui săvîrşit, trimis logodnicului din îndepărtata Vienă, cu mult timp în urmă. Spunea că nu putea uita nici acum clipa cînd, revăzînd tabloul, nu-i venea să-şi creadă ochilor că ea era fiinţa portretizată în el: „în zadar încercam să cred, dar nu reuşeam deloc". Astfel sîngera rana vanităţii, în pofida anilor ce trecuseră în pustiul deziluziilor şi al unei vieţi fără noimă.

Claudio Coello a fost ultimul care şi-a încercat penelul pentru a o portretiza. Cel puţin prin faptul că tabloul din Pinacoteca de la Madrid se potriveşte mai degrabă cu stilul lui, decît cu acela al lui Carreño. Cu toate că portretul este cel mai interesant din toate, chipul este cel mai respingător. Este greu să n-o recunoaştem pe regină în figura acestei doamne bătrîne cu cărticica de rugăciuni dinainte şi braţele sprijinite de spetezele scaunului; în trăsăturile buhăite, în gura ştirbă, bărbia proeminentă şi privirea ce parcă pîndeşte, regăsim o trăsătură de neastîmpăr senil şi de viclenie. Este imaginea unei existenţe însufleţită doar de dorinţa de a pricinui răul, bîntuită de cumplite dureri de cap *(jaqueca)*. Probabil că nu o preocupă decît intrigile ce se ţes în jurul testamentului pe care va trebui să-l facă în curînd. Ambianţa răspîndeşte o splendoare rece şi deşartă. În partea stîngă se deschide o încăpere ce se pierde în penumbră, în faţa căreia se înalţă, aidoma unei monstranţe, o pendulă purtată de un vultur. Broderiile din fir de aur şi ciucurii perdelei albastre, covorul alb, ornamentat cu spirale galbene şi brune, faţa de masă cu flori de un auriu-verzui, se armonizează perfect, de parcă totul ar fi învăluit într-o boare de reflexe metalice care o împresoară ca un fum de tămîie pe bătrîna vrăjitoare în straie călugăreşti.

Urmaş al slujbelor şi titlurilor lui Velázquez a devenit Juan Carreño de Miranda (născut în 1614, mort în 1685). Din Asturii venise la Madrid împreună cu tatăl lui, în 1623, an în care se ivise acolo şi predecesorul său, ce l-a tras după

Scanned with OKEN Scanner

el la Curte, unde i-a dat în seamă unele picturi decorative ale palatului. În 1669 devine pictor al Curții și asesor al mareșalului palatului; dacă voia, putea să ajungă și cavaler al ordinului Santiago. Demnitate pe care însă a refuzat-o; nu și-ar fi dorit altă demnitate decît cinstea de o sluji pe maiestatea sa. Iar atunci cînd prietenii l-au sfătuit să o primească doar pentru a aduce onoare artei, le-a răspuns: „pictura n-are nevoie să fie onorată de cineva, ea e în stare să confere cinste întregii lumi". Scenele sale istorice îl plasează în epoca tîrzie a școlii madrilene, iar portretele amintesc de Van Dyck. Regăsim însă în ele aceeași familie și același atelier; și toate încăperile Alcazarului încărcate de oglinzi și picturi în ulei; iar personajele au aceleași atitudini și se prind de spătarele acelorași jilțuri. Spiritul locului este atît de pregnant, încît portretele sale treceau chiar și la palat drept ale lui Velázquez.

Dar acest fiu de viță nobilă al Asturiilor, poseda ceva din realismul predecesorilor săi; imaginea Curții nu este nicidecum flatată, cum se întîmplă la unii „cronicari loiali". În parte avem de-a face cu aceleași personaje, în parte cu altele noi, însă nicidecum cu o nouă viață; dimpotrivă, totul pare mai incert, mai mat, mai veștejit și mai întunecat, ca într-o împărăție a morților. Măscăriciul Curții, Bazan, nu se mai înfățișează în chip de *torero* iscusit sau vajnic căpitan, ci ca un sfios petiționar. Însăși stirpea piticilor pusă alături de acele cinci tipuri cunoscute, degenerează și mai mult în persoana micuțului Misso cu papagalii sau cățelușii săi. Printre aceste personaje veștede și vlăguite, se ivește o siluetă dîrză, în port asiatic, cu privire îndrăzneață și vicleană; este cea a lui Piotr Ivanovici Potemkin, care a vizitat Madridul în 1682, anul în care Petru cel Mare a urcat pe tronul țarilor. Ca și cum pictorul ar fi vrut să atragă atenția spiței în declin, care scăpase din șubredele-i brațe frînele hegemoniei europene.

Ultimul rege, asemenea unei umbre, a cărui minte nu s-a trezit nicicînd din amorțirea prici-

Scanned with OKEN Scanner

nuită de o educație primită doar de la femei sau călugări, acest *genio anonimo* (Foscarini) lipsit de voință și incapabil de a se concentra asupra vreunei idei, nici măcar la vreun joc, aflat oriunde și totuși nicăieri, bănuitor cu el însuși și față de alții, întunecat și ascuns cu toate că nu era în stare să păstreze un secret, perfid din teamă, acest copil de bătrînețe care avea de ce să-și urască tatăl fiindcă îi dăduse doar o boare de viață, ca și soarta care-i hărăzise un tron și o soție, pe care degeaba le avea; o ființă canonită și plictisită de treburile statului și de ceremonii, la care națiunea privea ca la un continuator al dinastiei împămîntenite și care vreme de douăzeci și cinci de ani nu a făcut altceva decît să îndure umilința propriei sale neputințe; acest nefericit Carlos al II-lea avea, dacă a simțit vreodată un imbold al voinței, dorința de a rămîne în suita înaintașilor săi. Ca atare a rămas credincios tradițiilor. Cînd era copil dorea că continue și el în Africa luptele pentru credință, îi ura și el pe *gavachos* (cei din Gallia) cărora în cele din urmă a trebuit să le închine regatul, și era și el un spectator smerit al acestor *auto-da-fé*-uri din *plaza mayor*; un asemenea spectacol a fost redat la cererea lui de pictorul Rizi. În privința înfățișării, a caracterului și a obiceiurilor, domnitorii erau niște cópii din ce în ce mai ponosite ale înaintașilor lor. Însăși natura pare să-l fi dat de exemplu în privința aceasta pe Carol al II-lea: în chipul lui stins și palid, în bărbia proeminentă, părul blond și ochii albaștri, ca și în expresia melancolică a feței, se regăsesc, într-o cumplită degenerare, trăsăturile străbunicului Carol. Asemănarea cu tatăl său era și mai evidentă. Atunci cînd i-a pierit și lui pofta de a se duce la vînat, nu-i mai rămăsese altă bucurie decît aceea de a-i privi pe pictori la lucru; în asemenea ocazii rupea tăcerea grea cel învăluia întotdeauna, devenind uneori chiar glumeț; dealtfel a practicat el însuși pictura și muzica.

Cel mai reușit dintre portretele sale ieșite de sub penelul lui Carreño, este cel de la Viena,

pe care l-a adus în anul 1677 contele Harrach, același conte care în 1697, cînd problema succesiunii devenise acută, a luat pentru a doua oară calea Madridului. O imagine la care te uiți fără să vrei, ca la un spectacol ce te înfioară. A pozat în veșmîntul ordinului Lînei de aur, un reflex al vechiului fast burgund; el se pierde cu totul în diferitele nuanțe ale roșului de ceremonie: al mantiei, al perdelei și al cuverturii. Coroana odihnește pe masa susținută de lei. Partea din spate a siluetei se reflectă într-o oglindă, iar prin ușa deschisă privirea i se pierde în labirintul încăperilor din Alcazar. Înconjurat de aceste accesorii de ceremonie, create pentru oameni de o cu totul altă statură, în portret se ivește un tînăr veșted, cu o frunte bombată ca de copil, iar ochii albaștri, tulburi și înroșiți la margini, privesc deznădăjduiți în gol; gura e strîmbă, de parcă întreg organismul și-ar fi ieșit din făgaș. Mantia, brodată cu fir de aur, îi atîrnă pe umeri ca o greutate, coroana, dacă ar purta-o, i-ar lăsa urme adînci pe căpățîna moale, iar purpura înflăcărată parcă îl orbește: chipul palid devine și mai spălăcit; lungile-i plete amintesc de Hilderich III, cu deosebirea că ale lui sînt false.

Lui Carreño i-a urmat Claudio Coello. Acest ultim portretist național al dinastiei era de viță portugheză, ca și primul dealtfel, Sanchez Coello. S-a stins de inimă rea, după apariția lui Luca Giordano. Ne aflăm într-o epocă în care întîlnim adesea asemenea „ultimi" — și nu numai la curțile princiare.

Claudio Coello a fost un artist al culorilor și al efectelor de lumină de toate genurile. Tabloul *Sfîntul Ludovic* din muzeul Prado trece drept rezultatul studiilor sale în palatele regale. Nimic nu amintește de rigiditatea sau de întunericul morții: pînza care seamănă cu *Maria cu trandafirii* de Rubens, este plină de mișcare sărbătorească, de lumină solară strălucitoare, de azur celest care se pierde într-un încîntător amurg. Genul acesta de pictură în declin n-a mai apucat să treacă prin formele respingătoare ale degene-

Scanned with OKEN Scanner

rării. Maria Ana a murit demn; fapt atestat de o lucrare a lui Coello, o ultimă creație importantă a vechii școli spaniole, care parcă ia și ea drumul criptei de la Escorial; pentru o ultimă oară înflorește într-un tablou tradiția, ceva din spiritul lui Velázquez. Regele luptase pentru un Sacrament profanat în timpul unuia dintre războaiele religioase din Olanda, păstrat începînd din 1592 în tezaurul de relicve, un retablu lucrat din pietre prețioase deasupra altarului sacristiei; tabloul urma să-i slujească drept perdea. Este ales momentul în care priorul de los Santos dă binecuvîntarea cu monstranța regelui, îngenuncheat în fruntea unei suite de curteni. — Ca și meninele, tabloul *Sacra Forma* se înfățișează ca un fel de instantaneu, compus dintr-o serie de portrete reușite; se pot număra aproape cincizeci. În el este redată perspectiva fidelă a încăperii căreia îi era destinat, cu o privire prin ușa deschisă, așa cum poate fi văzută încă și astăzi; ca și în celălalt tablou, personajele se ordonează după rang, în fundal; doar că aici domnește lumina caracteristică unei săli luminată de douăzeci de făclii în care, prin ferestrele laterale, pătrunde totodată și lumina de zi, reflectată de bogate odăjdii preotești. Constrîngerea riguroasă impusă fanteziei pictorului de ceremonialul clerical și de Curte, lipsa formelor folosite de obicei de el în compoziție (fapt datorită căruia cu greu i se recunoaște penelul), întreaga această abnegație n-au dăunat pînzei. Vreme de trei ani a lucrat la tablou. Efectul este asemănător cu acela produs de capodopera lui Velázquez: parcă ai privi printr-un ochean întors spre vremuri de mult apuse.

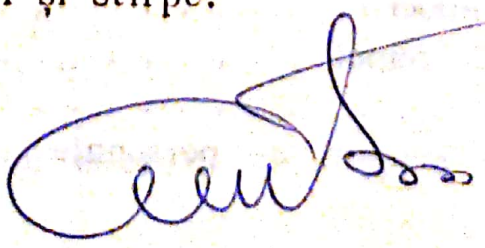
Dar ce fel de vremuri sînt acestea în care preoți și nobili cu perucă înconjoară cea din urmă mlădiță a dinastiei? Oare acesta este poporul ai cărui căpitani vestiți, conchistadori vajnici și cardinali autoritari, amenințau odinioară întreaga lume? Cu optzeci de ani în urmă, monarhia care stăpînea cele două lumi era încă la mare preț; acum ea căzuse într-un fel de leșin. Spaima Europei pe vremuri, „ca să cîștige o bătălie era

de ajuns să i se pronunțe numele", nume care devenise acum de rîsul lumii; acum, cînd corăbiile de luptă olandeze îi protejau flota încărcată cu argint. Imperiul în care soarele nu apunea niciodată, se grăbea acum spre ruină.

În fruntea acestui edificiu se afla acea umbră care îngenunchează în tabloul lui Coello, o pîlpîire de viață care doar ea mai asigura încă unitatea regatelor. Și astăzi încă mai poate fi văzut îngenuncheat în același loc, ca în 1684, cu șaisprezece ani înainte de a coborî în cripta strămoșilor săi. Chiar și în timpul vieții a coborît, aidoma tatălui său, în cavoul familiei, parcă atras acolo de un sentiment al nimicniciei, pentru a privi rămășițele acelora care în curînd urmau să-l primească în mijlocul lor:

Un istoric spaniol modern spune că: „la sfîrșitul secolului al șaptesprezecelea, arta și poezia spaniolă s-au dus de rîpă, cum s-a dus dealtfel și spiritul combativ al spaniolilor; o tăcere de mormînt s-a așternut asupra veselei națiuni: tot ce era vechi putrezise pînă la rădăcină".

În secolul al nouăsprezecelea a fost redescoperită vechea pictură spaniolă; admirația față de olandezi și italieni a mai scăzut. A fost redescoperit de fapt acel mic grup de maeștri autentici, cărora le-a fost dat să se înalțe tocmai la începutul decăderii ei. Iar printre aceștia se impunea în mod deosebit străinătății mîndrul naturalist, care a rămas neinfluențat chiar și de cele două călătorii în Italia. Iar ca semn deosebit al vrajei pe care o mai exercită încă arta sa, stă mărturie faptul că ea e în stare să scoată la iveală împrejurări și oameni ai unei epoci ca cea zugrăvită. Operele de artă cuprind însă o lumină veșnică, aidoma aceleia a unui astru mort de mult, ale cărui raze călătoresc prin noaptea neființei ajungînd strălucitoare pînă la noi. Singură arta este în stare să împiedice omenirea a da uitării asemenea vremuri și stirpe.



Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cartea a cincea

TABLOURILE ANILOR MIJLOCII (1631—1649) 5

Arta portretistică 5
Portretele ecvestre 20
Filip al III-lea şi Margareta 22
Portretul evestru al lui Filip al IV-lea . . 24
Regina Isabela 34
Portretul ecvestru al prinţului 36
Olivares 38
Portretul de la Fraga 43
Portretele regale 49
Prinţul Baltazar Carlos 53
Sfîrşitul contelui-duce 66
Julianillo 70
Quevedo 75
Sculptorul Martinez Montañes 81
Cardinalul Borja 85
Ducele Francesco d'Este 93
Amiralul Adrian Pulido 100
Contele de Benavente 106
Portrete ale unor necunoscuţi 108
Marchizul de Castel Rodrigo 109
Tablouri apocrife 111
Portrete de femei 114
Doi copii 127
Vedute şi grupuri de personaje 129

Scanned with OKEN Scanner

Saragosa 129
Fortăreaţa de la Pamplona 132
Conversaţia 135

Cartea a şasea

A DOUA CĂLĂTORIE LA ROMA (1649—1651) 139
Prilejul călătoriei 139
Comerţul de tablouri la Veneţia 145
Neapole în anul 1649 149
Roma în anul 1650 153
Pictorii de la Roma 157
Slujitorul Pareja 168
Inocenţiu al X-lea 170
Antichităţile 181
Metelii şi Colonna 186

Cartea a şaptea

ULTIMUL DECENIU 201
Îndatoriri de serviciu şi înfăptuiri 201
Mareşal al palatului 203
Administrator al galeriilor 215
Desăvîrşirea Escorialului 222
Memoriul 232
A treia manieră 246
Tehnica 254
Tablouri religioase din ultima perioadă
Încoronarea Fecioarei 257
Sihaştrii 260
Scene mitologice 265
Zeul Marte 266
Mercur şi Argus 269
Venus cu oglinda 271
Portrete ale familiei regale
Regina Maria Ana 275
Maria Tereza 284
Infanta Margarita 288
Prinţul Filip Prosper 295
Copilul în veşmînt de canonic 297
Personajele hazlii 300
Măscăricii în Spania 300
Truhanes 309
Marchizul del Borro 316
Piticii 325

Scanned with OKEN Scanner

Filozofii 325
Urîtul 329
Familia lui Filip al IV-lea 331
Las Meninas 331
Torcătoarele *Las Hilanderas* 341
Serbarea de familie 350
Coloritul 353
Plein air 358
Ordinul Santiago 360
Călătoria în Pirinei 366
Autoportrete 377
Familia pictorului 379
Juan Bautista del Mazo 383
Ucenicii 385
Sfîrşitul 394

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : VICTOR H. ADRIAN
Tehnoredactor : VALERIA PETROVICI

Bun de tipar : 17.VI.1980 ; Apărut 1980.
Coli de tipar : 17 ; planșe 48.

Întreprinderea Poligrafică „Filaret"
Str. Fabrica de chibrituri Nr. 9—11
Buucrești, Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

269

Biografii. Memorii. Eseuri

diego velázquez şi secolul său

Velázquez a dat cu arta sa o operă nepieritoare... Acesta este pictorul care a înţeles ca nimeni altul fiinţa spaniolă... Aidoma lui Rembrandt în Olanda şi lui Dürer în Germania, el este un artist de necontestat ce s-a înălţat pînă la locul pe care nu-l cîştigă decît artiştii în care o naţiune îşi recunoaşte specificul, precum şi tot ceea ce are ea mai bun.

CARL JUSTI

Scanned with OKEN Scanner